

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS ESTUDOS LITERÁRIOS

WANÚBYA DO NASCIMENTO MORAES CAMPELO

DO PERIÓDICO AO LIVRO: A ORIGINALIDADE DA
CRIAÇÃO LITERÁRIA DE GUIMARÃES ROSA EM
TUTAMÉIA

BELÉM
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

WANÚBYA DO NASCIMENTO MORAES CAMPELO

DO PERIÓDICO AO LIVRO: A ORIGINALIDADE DA
CRIAÇÃO LITERÁRIA DE GUIMARÃES ROSA EM
TUTAMÉIA

Dissertação de Mestrado apresentada à
Pós-Graduação em Letras do Instituto de
Letras e Comunicação da Universidade
Federal do Pará, como parte dos
requisitos para obtenção do grau de
Mestre em Estudos Literários.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira
Holanda

BELÉM
2011

Aos meus pais (*Wanda e Augusto*) e especialmente, minhas amigas (*Anna Paula, Máira e Suzany*) que tanto me incentivaram nessa árdua jornada em busca do conhecimento, dedico essa vitória.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me guiado com mãos firmes por essa jornada, além de colocar pessoas maravilhosas em minha vida, que tanto colaboraram para finalização desta tão sonhada etapa: o Mestrado.

Um agradecimento todo especial aos meus pais Wanda e Augusto, mãos que afoam e consolam manifestações de Deus em minha vida, por todo amor, carinho, dedicação de anos, sempre empenhados em prol da minha felicidade e do meu sucesso. Dedico a vocês, sempre, todo meu êxito, por serem os meus maiores incentivadores!

Ao meu querido Victor, por ter me acompanhado e estimulado nos momentos decisivos para feitura dessa dissertação.

Aos meus amigos da minha querida turma de Letras da UEPA que sempre dividiram comigo as mais profundas indagações a respeito da Literatura e da vida, com especial carinho à Anna Paula, Suzany, Maíra, Rafaele, Camila, Marcelo, Quésia, Carla, Márcia, Denise. Ao professor Alonso Junior pelo incentivo e apoio desde a graduação.

Às minhas primas e primos, em especial à Bruna, Brenda, Beatriz, Kelly, Diovana, Mallane, Diovan, Caio, Rômulo, Rodrigo, Waldo, Wander e Giovana, por serem presença marcante e especial em meus dias e pelo carinho em todos os momentos da minha vida.

À minha querida avó Beatriz, por ser não só um porto seguro, sempre com um conselho aconchegante, além de ser uma excelente companhia e por me dar muita felicidade.

In memoriam um agradecimento saudosos aos meus avós Wilson, Demóstenes e Maria José, que foram presenças muitos especiais em minha existência.

A todos os meus tios e tias, que sempre me ajudaram e incentivaram, nos estudos, na luta diária, meus sinceros agradecimentos à Domingas & Antônio, Delma & Durval, Aroldo & Rosa, Diranilson & Tatiane, Walquíria & Diógenes, Walmir & Magnólia, Wagner & Leila, Walter, Walber, Waldo, todos que de certa forma colaboraram para que eu alcançasse o meu sucesso profissional e pessoal.

A meus padrinhos Diranilson, Aroldo e a minha madrinha Hilda, por serem uma luz divina que Deus colocou em meu caminho para me guiar corretamente.

À Sabrina Vicari, bibliotecária da PUC – RS, pela ajuda com os materiais de análise deste trabalho.

À CAPES pelo apoio financeiro durante esse curso e à UFPA por ter me proporcionado um grande aprendizado nesses anos de estudo.

Ao professor Prof. Dr. Sílvio Holanda, por me ter orientado firme e atenciosamente neste desbravamento do universo rosiano.

Enfim, agradeço a todos que colaboraram comigo para que eu alcançasse essa vitória.

A verdadeira História é feita desses grandes momentos silenciosos. E o valor de um método reside talvez na sua habilidade de encontrar, em cada silêncio, uma pergunta.

SUMÁRIO

RESUMO	007
ABSTRACT	008
INTRODUÇÃO	009
1. O DESVENDAMENTO DO LEITOR: UMA TEORIA DE PERGUNTA E RESPOSTA	014
1.1. Hermenêutica filosófica em Hans-Georg Gadamer: apontamentos.....	014
1.2. Crítica literária e a Estética da recepção.....	019
1.3. As teses Estético - recepcionais de Hans Robert Jauss (1967).....	023
1.4. Hermenêutica literária em Jauss.....	029
1.5. Críticas à Estética da recepção.....	034
2. DA RECEPÇÃO: O QUE OS CRÍTICOS DIZEM SOBRE <i>TUTAMÉIA: TERCEIRAS ESTÓRIAS</i> (1967)	040
2.1. <i>Tutaméia</i> – Benedito Nunes.....	041
2.2. <i>Tutaméia</i> : engenho e arte – Vera Novis.....	044
2.3. Especulações sobre <i>Tutaméia</i> – Paulo Rónai.....	047
3. <i>TUTAMÉIA: TERCEIRAS ESTÓRIAS</i> – SUAS SINGULARIDADES E VARIAÇÕES ENTRE AS PUBLICAÇÕES DA REVISTA E DO LIVRO	052
3.1. <i>Tutaméia: Terceiras Estórias</i> – Publicações em Jornais e Revistas.....	052
3.2. Título e Subtítulo.....	055
3.3. Epígrafes.....	057
3.4. Sumários/ Índices.....	061
3.5. Prefácios.....	064
3.6. Do periódico ao livro: originalidade da criação literária de Guimarães Rosa em <i>Tutaméia</i>	071
3.6.1. “João Porém, o criador de Perus”.....	075
3.6.2. “A vela ao Diabo”.....	077
3.6.3. “Palhaço da boca verde”.....	081
CONCLUSÃO	094
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	097
ANEXOS	099

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar o lugar de *Tutaméia*: terceiras estórias na obra de João Guimarães Rosa. Para tanto, far-se-á uma abordagem dos conceitos da Estética da recepção apresentados por Hans Robert Jauss em suas teses de 1967, que serão o embasamento teórico para a exposição de algumas recepções críticas da obra ao longo de sua trajetória histórica. Os autores utilizados para efetuar esse diálogo com o texto rosiano foram: Benedito Nunes, Vera Novis, Paulo Rónai. O estudo mais centrado dessa narrativa levará em consideração a análise das principais inovações introduzidas por Guimarães Rosa em *Tutaméia*, a saber, a extensão e a origem dos contos, o título e o subtítulo da obra, a ordem alfabética do índice e o índice de releitura, a presença das epígrafes e a presença de quatro prefácios. Busca-se também fazer uma inédita comparação hermenêutica e estilística entre a publicação no periódico *Pulso* e a edição em livro de 1967. Assim, fez-se um recorte dentre os variados temas da obra, elegendo-se para a análise, alguns dos contos que abordam a temática amorosa, sendo eles: “A vela ao Diabo”; “João Porém, o criador de perus” e “Palhaço da boca verde”.

Palavras - chave: Recepção crítica. Guimarães Rosa. *Tutaméia*.

ABSTRACT

This aim's work is to analyse the place of *Tutaméia: terceiras estórias* in the João Guimarães Rosa's book. For that it will be done an approaching of Esthetical reception's concepts showed for Hans Robert Jauss in his studies of 1967, which will be the theoretical base for the presentation about some critical receptions of the book in all its history. The authors used to make this dialogue with the text were: Benedito Nunes, Vera Novis, Paulo Rónay. The study focused in the stories will consider the analysis of the main innovation started by Guimarães Rosa in *Tutaméia*, to know, the size and origin of the stories, the title and subtitle of the book, the alphabetic order of the index and the reread index, the presence of epigraphs and four prefaces. We will do a inedited hermeneutic and stylistic comparison between the book and the *Pulso* magazine and the book edition from 1967. Thus, we make a cutting in all the themes presents in the book, then we choose to analyze, the stories that talk about the love, they are: "A vela ao Diabo"; "João Porém, o criador de perus" e "Palhaço da boca verde".

Key-words: Critical reception. Guimarães Rosa. *Tutaméia*.

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu de uma profunda admiração pela obra do autor mineiro João Guimarães Rosa, especialmente pelo livro *Tutaméia: terceiras estórias*, por ser um escrito singular e instigante em relação a toda bibliografia rosiana.

Durante o período de 1965 a 1967, Guimarães Rosa escreveu contos especialmente para a revista *Pulso*, um periódico da área médica. Após a compilação de alguns desses contos, e posteriormente também a *Primeiras estórias*, de 1962, em julho de 1967, Guimarães Rosa publica *Tutaméia: terceiras estórias*, sem que existisse, aliás, como nunca veio a existir, um livro com as “segundas estórias”.

Dessa forma, antecede em quatro meses o falecimento do autor, sendo, portanto seu último livro publicado em vida. Composto de quarenta contos e quatro prefácios, situados em pontos diferentes do livro, pode ser visto como um conjunto de quatro blocos, iniciado cada um com um dos quatro prefácios mencionados, ali postos como a orientar a leitura.

Com uma tendência ao encolhimento da extensão, ao minimalismo, associada à multiplicação do número, daí os quarenta e quatro textos, surge uma obra rosiana diferente das demais. A razão, pelo menos material, para a pequena extensão das estórias é o limite do tamanho da seção da revista em que Guimarães Rosa as publicou primeiro.

Quando de sua publicação em livro, a maioria das estórias tem entre três e quatro páginas, uma ou outra chegando quase a cinco, ao passo que, a publicação na revista contava com o espaço de uma coluna (aproximadamente, 11 parágrafos). As extensões mais quantitativas ficam por conta dos prefácios: dez páginas para o primeiro, “Aletria e hermenêutica”, e uma amplitude de vinte e uma páginas para o último, “Sobre a escova e a dúvida”.

Os quatro prefácios “Aletria e hermenêutica”, “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida” tratam de especulações sobre a linguagem e o ato de narrar. Já as estórias tratam de assuntos variados, como o amor, a loucura, além de episódios com ciganos, animais, enfim intrigas originais e excitantes. Essas narrativas estão dispostas em ordem alfabética, conforme a inicial do título. A obra traz ainda dois índices – um de leitura, no início, e outro de releitura, no fim – e eles também estão em ordem alfabética, exceto numa pequena alteração: quando o G e o R colocam-se fora da

ordem, logo em seguida ao J, formando a sigla JGR, que poderia representar as iniciais do nome do autor João Guimarães Rosa.

Quando Guimarães Rosa publicou seu primeiro livro, duas vertentes assinalavam o panorama da ficção brasileira: o regionalismo e a reação espiritualista. No que superou a ambas, distanciando-se, foi no apuro formal, no caráter experimentalista da linguagem, na erudição poliglótica, no trato com a literatura universal de seu tempo, de que nenhuma das vertentes dispunha, ou a que não atribuíam importância. E no fato de escrever prosa como quem escreve poesia, nisso foi magistral.

Em 1946, o autor mineiro publicou *Sagarana*; em 1956, o romance *Grande Sertão: Veredas* e o ciclo novelesco *Corpo de Baile*, com os quais o autor obteve reconhecimento e glória; em 1962, mais um livro de contos *Primeiras Estórias* e, finalmente saiu, em 1967, *Tutaméia*, quando é acusado pela crítica de estar sendo repetitivo, usando nesses contos minimalistas as suas fórmulas de sucesso apresentadas nos seus escritos anteriores, só que agora, em forma reduzida. Outra crítica à obra é a sua falta de unidade, já que os contos foram publicados primeiramente em periódico que não era nem destinado à área literária. É claro, que a primeira recepção desse livro não foi tão positiva quanto à de suas demais obras, sendo assim, *qual é, então, o lugar Tutaméia na obra de João Guimarães Rosa? O de originalidade ou mera repetição?* Essa é a questão que motivou minha pesquisa de Mestrado.

Nesse sentido, o autor mineiro é único na literatura brasileira: foi na ponta de sua pena que nossa língua literária alcançou seu mais alto patamar. Nunca antes, nem depois a língua foi desenvolvida assim em todas as suas virtualidades. Outra razão pela qual a leitura do escritor de *Grande Sertão: Veredas* é uma experiência imperativa reside em sua capacidade de fabulação. Raramente houve em nossa literatura um autor tão produtivo em diferentes enredos, com suma capacidade de inventar tramas e personagens.

A hipótese central desta investigação é a de que esse “canto do cisne” merece um lugar de destaque na obra de Guimarães Rosa, pois com ele evidenciou todo seu poder de síntese e concisão, já que o limite que foi a ele imposto, pelo periódico, funcionou como uma propulsão para sua originalidade e inspiração, tendo sido aprimorada com a edição para publicação em livro.

No primeiro capítulo, serão apresentadas algumas teorias literárias e o modo como nelas são compreendidas a interpretação de um texto, de uma obra literária. Mas anteriormente a isso, se pensou ser necessário fazer alguns apontamentos sobre

hermenêutica, compreensão e interpretação. Apontamentos estes baseados há Hermenêutica filosófica desenvolvida por Hans-Gerg Gadamer. A partir da elucidação de conceitos básicos da teoria gadameriana – em que o leitor assume um papel de protagonista atribuição de sentido à obra analisada – passamos a tratar do diálogo entre Estética da recepção de Hans Robert Jauss (1967) e a Hermenêutica em Gadamer, já que o primeiro fora aluno do segundo e dele assumiu alguns conceitos para a discussão literária. Realizada esta análise, far-se-á um apanhado sobre as críticas feitas à Estética da recepção e o entendimento deste trabalho a respeito das teorias.

Após essa elucidação da teoria da Estética da recepção, serão apresentados alguns estudos recepcionais da obra. Os autores utilizados serão em ordem cronológica de publicação: Benedito Nunes¹, Vera Novis² e Paulo Rónai³.

Em relação à recepção de *Tutaméia*, na Universidade Federal do Pará, por exemplo, temos ainda poucos estudos a respeito da obra. O professor Sílvio Holanda tem um notável artigo sobre a poética do livro⁴, há também um Trabalho de Conclusão de Curso que trata da questão da mulher em *Tutaméia*⁵ e um Projeto de Iniciação Científica, que trabalha a recepção da obra a partir do *Seminário Internacional Guimarães Rosa* (PUC-MG) e o seu corpus que foi reunido em *Veredas de Rosa II* (Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003).⁶

Entretanto, ainda não houve uma investigação que fizesse uma comparação entre os contos publicados na revista *Pulso* e os publicados em livro; aí reside justamente a relevância da pesquisa que se pretende realizar neste trabalho. Nem na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), de onde conseguimos fazer o processo de *comut* das publicações dos contos na revista *Pulso*, material ainda inédito em nossa Universidade, não existem trabalhos que façam esse tipo de abordagem.

Naquela Instituição de Ensino Superior (IES), de acordo com pesquisa feita em seu catálogo *on line*, no que concerne à obra *Tutaméia*, temos apenas uma dissertação

¹ NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

² NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

³ RÓNAI, Paulo. *Especulações sobre Tutaméia*. In: *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 13-21.

⁴ HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. A poética narrativa de Tutaméia. In: JORNADA DE ESTUDO LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS, 9., 2007, Belém. *Anais...* Belém: UFPA, 2006. v. 1, p. 212-221.

⁵ NASCIMENTO, Débora Cristine Blois. *A mulher na narrativa curta de João Guimarães Rosa: três contos de Tutaméia*. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura Plena em Letras) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. Orientador: Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.

⁶ CUNHA, Max. *Exame da recepção crítica de Guimarães Rosa com base no corpus reunido em Veredas de Rosa II* (Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003). 2006. Iniciação Científica. (Graduando em Licenciatura Plena em Letras) - Universidade Federal do Pará, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Orientador: Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.

de Mestrado que aborda a questão dos prefácios⁷, e dois artigos, o primeiro⁸ trata do poético no livro, e o segundo⁹ discorre sobre a presença do sertão na obra.

Eis que, partindo-se da apreciação da recepção crítica sobre a obra, faremos, então, uma análise dos elementos mínimos que constituem as principais inovações narrativas de *Tutaméia*, a saber, a extensão e a origem dos contos, o título e o subtítulo da obra, a ordem alfabética do índice e o índice de releitura, a presença das epígrafes e a presença de quatro prefácios.

Em seguida, como contribuição à fortuna crítica do autor, far-se-á uma interpretação comparativa, sob a luz da hermenêutica e da estilística, por uma comparação de fontes, das modificações feitas pelo autor entre a publicação dos contos para a revista *Pulso* e sua primeira edição no formato livro. Evidenciar-se-ão, deste modo, algumas das possíveis intencionalidades discursivas do célebre autor ao realizar sutis e significantes alterações no texto publicado na revista quando compiladas no livro ora em estudo.

Para análise das alterações das possibilidades de leituras e releituras que essas alterações trazem à obra, foram selecionados dentre o *corpus* da obra, didaticamente três contos que tratam da temática amorosa, a saber: “A vela ao Diabo”; “João Porém, o criador de perus” e “Palhaço da boca verde”, efetuando uma análise comparativamente em seus dois formatos de publicação, a revista e o livro. Apontando as suas diferenças estilísticas.

Em linhas gerais, a presente pesquisa de Mestrado em Estudos Literários é ligada à linha de pesquisa de Leitura e Recepção da Literatura no Brasil, orientada pelo Professor Dr. Sílvio Holanda e desdobra-se em três partes: 1) discussão sucinta de uma dada corrente de crítica: a Estética da recepção, no primeiro capítulo: **O desvendamento do leitor: uma teoria de pergunta e resposta**; 2) apresentação de algumas recepções críticas da obra ao longo de sua trajetória histórica: **Da recepção: o que os críticos dizem sobre *Tutaméia*: terceiras estórias (1967)**; 3) análise das principais inovações narrativas introduzidas por Guimarães Rosa em *Tutaméia*; além de comparação hermenêutica e estilística entre a publicação no periódico e no livro, exemplificativamente em três contos, sobre a temática amorosa, sendo eles: “A vela ao

⁷ GIUSTI, César Sales. *Teoria e prática dos prefácios um estudo sobre Tutaméia*. Rio Grande do Sul, Dissertação de Mestrado, 1979, 69 p.

⁸ GUARANY, Wilson Christomo. (Coord.). *O cabo e a lâmina: o poético em Tutaméia*. Porto Alegre: PUC, 1974. 44 p.

⁹ TELES, Gilberto Mendonça. O pequeno “sertão” de Tutaméia. *Navegações: revista de cultura e literaturas de língua portuguesa*. Porto Alegre, v.2, n.2, p. 109-115, 2009.

Diabo”; “João Porém, o criador de perus” e “Palhaço da boca verde”: ***Tutaméia: terceiras estórias – suas singularidades e variações entre as publicações da revista e do livro.***

Nesse sentido, a presente jornada inicia explicitando, objetivamente, alguns quesitos sobre a teoria da Estética da recepção, em especial algumas das principais concepções literárias de Hans Robert Jauss, consideradas de maior relevância para a compreensão acerca da recepção da obra *Tutaméia: terceiras estórias*, de Guimarães Rosa. No primeiro capítulo, far-se-á, pois, a exposição dos principais pressupostos teóricos das teses de 1967 de Jauss que demonstram a importância do leitor na construção do significado da obra literária; posteriormente apresentar-se-á uma proposta de um diálogo entre a Hermenêutica e a Estética da recepção, explicitando ainda melhor a metodologia da análise aqui empregada.

1. O DESVENDAMENTO DO LEITOR: UMA TEORIA DE PERGUNTA E RESPOSTA

Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor.

(Jean-Paul Sartre)¹⁰

1.1. Hermenêutica filosófica em Hans-Georg Gadamer: apontamentos

A palavra hermenêutica deriva do grego *hermeneuein* e possuiu diversos significados ao longo dos séculos. Mas, em sua origem, faz referência à Hermes, deus da mitologia grega responsável por traduzir a linguagem dos deuses aos mortais. Hermenêutica, portanto, em seu sentido primeiro, diz respeito à mediação realizada por Hermes entre homens e deuses. Salienta-se o curioso papel metafórico exercido por Hermes: nunca se soube o que os deuses disseram; se sabe o que Hermes diz a respeito do que os deuses disseram. A metáfora, nesse sentido, consiste em percebermos que o interpretar não se subsume à coisa em si, mas sim ao diálogo entre e a coisa e interpretante. A coisa em si não diz coisa alguma senão para alguém e é neste diapasão que a hermenêutica se relaciona à Estética da recepção.

O campo da hermenêutica que se relaciona à Estética da recepção é, na verdade, a hermenêutica filosófica, inaugurada por Hans-Georg Gadamer, no primeiro volume de *Verdade e Método (Wahrheit und methode)*, publicado em 1960. Hans Robert Jauss foi aluno de Gadamer na Universidade de Heidelberg e ressignificou alguns dos conceitos de seu mestre aplicando-os à literatura.

Gadamer, assistente e depois substituto de Martin Heidegger na cátedra, recebeu deste os princípios da fenomenologia, explicitados por Heidegger em sua mais famosa obra: *Ser e Tempo (Sein und Zeit)*. Este filósofo explicou que o homem é em suma um ser ontológico, ou seja, um ente capaz de atribuir sentido às coisas. A existência do homem atribui a todas as coisas um sentido e por isso o mundo não é um mero repositório de coisas: é, ao contrário, um mundo de significados. O homem é, portanto, ente que confere às coisas sentido, tentando compreendê-las: obras de arte, gestos, palavras, canções, fenômenos da natureza, a tudo isso é atribuído um sentido.

Diz Gadamer, em suas primeiras linhas de *Verdade e Método*: “A presente investigação situa-se no âmbito do problema Hermenêutico. O fenômeno da

¹⁰ SARTRE, Jean-Paul. Por que escrever? In: *Que é a Literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989, p. 49.

compreensão e a maneira correta de se interpretar o compreendido”¹¹. Quer dizer, a Hermenêutica gadamerina tem por problema compreender como o homem compreende as coisas, o mundo. Para compreendermos um texto, por exemplo, o interpretamos. A interpretação, neste sentido, é o meio pelo qual construímos a nossa compreensão a respeito da coisa observada. Mas esta coisa possui algo em sua essência que é descoberta ao interpretante ou, na verdade, é o interpretante que constrói e determina o sentido que esta coisa assume? Existe uma interpretação que seja a única possível, capaz de abarcar todas as possibilidades de significado da coisa?

Em termos literários: qual é o melhor meio para apreendermos o significado de um livro, de compreendê-lo? E, por último, aquilo que compreendemos é aquilo que o livro nos diz – como podemos ter certeza disso? – ou é aquilo que dizemos o que o livro é? São estas as questões que a Hermenêutica filosófica tenta responder.

Até a modernidade, a Hermenêutica esteve primordialmente relacionada ao estudo teológico dos textos sagrados e da Crítica literária. No primeiro caso, estava primordialmente ligada à questão da Verdade, afinal saber a vontade dos deuses sempre foi um problema universal e intrinsecamente humano. Durante a Reforma, portanto, a discussão seria a quem possuiria a verdade e a quem se deveria obedecer e a resposta apenas poderia ser encontrada na leitura correta do texto sagrado. Este período de conflito foi deveras importante ao problema hermenêutico, pois colocava a seguinte celeuma: como se pode interpretar corretamente um texto? Os textos sagrados poderiam ser interpretados apenas por pessoas autorizadas e pela primeira vez, pessoas que não eram antes autorizadas se autorizavam dar um sentido diverso daquele que era tradicional. Assim, um mesmo texto possuía interpretações distintas.

A discussão permitiu que a Hermenêutica se desenvolvesse e alcançasse os rumos do Direito, da História e da Filologia.¹² No século XIX, Scheiermacher cunhou a hermenêutica como a arte geral da interpretação de textos para evitar a má compreensão e Dilthey a colocou como método das ciências do espírito¹³.

Já a hermenêutica aplicada à Crítica literária comumente se fundamentava no estudo do texto como uma expressão da intenção do autor e sustentando sua compreensão a partir de dados biográficos de um dado escritor. Isso porque o

¹¹ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Tradução Flávio Paulo Meurer. 10.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, p.1.

¹² REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*. Vol III. 10.ed. São Paulo: Paulus, 2007. 1103 p.

¹³ NUNES, Benedito. *Filosofia Contemporânea*. Belém: EDUFPA, 2004. p.169.

significado de uma obra estava irremediavelmente conectado ou à literalidade do texto ou ao contexto histórico e social em que o escritor estivesse envolvido. A literatura era compreendida à margem dos leitores. Esses modelos de análises literárias eram chamados de críticas imanentes, porquanto eram fundamentadas tão somente no texto escrito.

A Estética de recepção é, pois, um modelo de análise literária inovador, pois colocava em perspectiva um aspecto central das demais análises. Fundamentada em Gadamer, e na sua Hermenêutica filosófica, a Estética da recepção não compreendia o leitor e a obra e a relação entre estes elementos do mesmo modo que as análises imanentes.

A principal mudança é que, a partir de então, o texto não possuiria em si sentidos a serem descobertos pelo leitor. O significado da obra não seria uma realização de descoberta de um sentido escondido no texto, mas sim resultado de um diálogo estabelecido entre obra e leitor, o qual atribuía um sentido àquilo que estava lendo. Para que melhor possamos entender esta mudança de perspectiva, a originalidade desta e as consequências de tal análise literária trataremos de conceitos próprios da Hermenêutica filosófica em Gadamer e em Heidegger.

Apenas com Heidegger, já no século XX, que a hermenêutica alcançou o *status* filosófico. Heidegger, em *Ser e Tempo*, buscava responder a pergunta a respeito do *ser*. E quem faz esta pergunta é o homem, o ente. O ente é aquele para o qual as coisas do mundo estão presentes. Reale e Antiseri dizem a respeito:

Considerado no seu modo de ser, o homem é precisamente *Da-sein*, ou seja, ser-aí. E o “*se*” (*aí*) indica o fato de que o homem está sempre em uma situação, lançado nela e em relação ativa com ela. (...) As coisas certamente são diversas umas outra, mas todas são objetos (*ob-jecta*) colocados diante de mim: e nesse seu estar presente a filosofia ocidental viu o ser¹⁴

O ser apenas pode *ser* diante de um ente, o que quer dizer, que a separação sujeito-objeto proposta pela cientificidade, em busca de uma objetividade, não se faz possível conforme compreensão da hermenêutica filosófica. O *ser* não existe por si próprio, mas diante de um ente, que lhe atribui sentido.

E este ente, *Dasein*, não é um vazio de experiências: atribui sentido conforme experiências prévias suas que serão confrontadas com a coisa submetida à sua compreensão. Desta maneira, o filósofo paraense Benedito Nunes nos explica:

¹⁴ REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*. Vol III. 10.ed. São Paulo: Paulus, 2007, p. 583.

O Dasein não apenas se apresenta entre outros entes, ele é o ente ontológico, em que o ser está sempre em jogo. E assim não será possível descrevê-lo sem levar em conta as duas relações entrecruzadas, nos quais já se acha envolvido anteriormente aos modos expressos de conhecimento: a relação consigo mesmo, a existência e a relação com o mundo.¹⁵

O intérprete, portanto, compreende o texto a partir da pré-compreensão que possui, os seus pré-juízos e suas expectativas a respeito daquela determinada obra. Assim, cria-se uma espécie de projeto inicial em que se antecipam determinadas expectativas a respeito, fruto da pré-compreensão, do que virá a seguir. Essas expectativas se confrontam continuamente com que o texto apresenta – assim, os pré-conceitos vão se ajustando conforme a interpretação caminha, transformando-se em conceitos mais adequados ao que a obra apresenta.

Não sendo possível dispor destas pré-compreensões e estas são meramente arbitrárias, ou seja, não possuem relação de significado com a coisa em si, é tarefa do interprete, quando da leitura, tentar superá-las, se estas se mostrarem incoerentes. Assim, a hermenêutica escapa de ser uma mera compreensão subjetivista, que sobrepõe o leitor ao texto. Gadamer defende que o olhar do intérprete deve estar voltado para coisa em si e sábia de sua pré-compreensão e de seus pré-conceitos arbitrários, deve se vigiar para livrar-se deles quando estes se mostram incongruentes ao que a obra é. Por isso, o projeto de leitura que o intérprete faz a princípio, a partir de suas expectativas, deve ser reelaborado à medida que o texto não as confirmar. Essa contínua reelaboração de sentidos – que devem ser colocados constantemente à prova, confrontados com o texto, de modo a testar-lhes a validade – é o que Gadamer constrói como círculo hermenêutico, no qual o intérprete está imerso.

A cada nova elaboração de sentido, cria-se nova interpretação, que deve ser sempre colocada em confronto com o texto e assim deve se seguir infinitamente porque o interpretante jamais está alheio ao círculo hermenêutico; a interpretação apenas pode ser realizada conforme aquilo que conhecemos – o que somos – e conforme nossas próprias pré-compreensões, mas como isso está em constante mudança, a interpretação sempre acontecerá de modo distinto. As expectativas mudam, o conhecimento a respeito do texto e do contexto variam, o ente se transforma, desse modo, o processo de interpretação é contínuo e infinito.

A compreensão a respeito do que um texto diz é, desse modo, o que resta do

¹⁵ NUNES, Benedito. *Filosofia Contemporânea*. Belém: EDUFPA, 2004, p.126.

confronto entre as pré-suposições do interpretante e aquilo que o texto nega – esses choques criam a percepção daquilo que nem o intérprete tinha consciência: da sua pré-compreensão a respeito de determinado assunto. Somente colocando esta a prova, o intérprete ganha consciência daquilo que sabia, do que não sabia, do que é diferente, estranho ou similar entre o texto e si próprio. Diz Gadamer a respeito dessa experiência e da verdadeira tarefa hermenêutica:

Quem quiser compreender um texto deve estar pronto a deixar que ele lhe diga alguma coisa. Por isso, uma consciência educada hermeneuticamente deve ser preliminarmente sensível à alteridade do texto. Essa sensibilidade não pressupõe ‘neutralidade’ objetiva nem esquecimento de si mesmo, mas implica numa precisa tomada de consciência das próprias pressuposições e dos próprios pré-juízos. É preciso ter consciência das próprias prevenções para que o texto se apresente em sua alteridade e tenha concretamente a possibilidade de fazer valer o seu conteúdo de verdade em relação às pressuposições do intérprete¹⁶

Por isso, apesar do que se poderia esperar, na hermenêutica filosófica, o leitor não é autorizado a dizer aquilo que o texto não afirma – o que o leitor precisa fazer é propor sentidos diversos, adequando-os a cada nova leitura, de modo a ouvir o que o texto tem a dizer. Se apenas ouvir suas pré-compreensões, o intérprete fica surdo ao texto e não cumpre em dar o sentido que o texto requer.

Outro fato importante, referente à teoria gadameriana e especialmente utilizada por Jauss, é a “história dos efeitos”. Uma vez que o texto é publicado, são atribuídos a ele inúmeros sentidos, alguns dois quais estavam bem distantes do que o autor pretendia para sua própria obra. Gadamer não enxerga nisso um defeito: antes, percebe que autor e obra são distintos e, por isso, o texto possui vida autônoma. Os efeitos que o texto causam ao longo da história concorrem também para determinar seus sentidos. E o intérprete lerá, ao longo dos anos, o texto em si e tudo aquilo que fora dito sobre ele e, por isso, a compreensão sobre ele deve ser ainda mais satisfatória, já que o lapso temporal permitiu que fossem realizados inúmeros confrontos entre pré-compreensões e o texto, tendo sido descartadas aquelas que não coadunaram com o que o texto dizia. A cada vez que se interpreta uma obra, contribui-se para a criação de uma tradição de compreensões, as quais são formadas por juízos confrontados aos textos em análise.

É claro que esses próprios juízos fazem parte da pré-compreensão do intérprete que deve, mais uma vez, confrontá-los. Em verdade, as condições de interpretação da

¹⁶ GADAMER, *apud* REALE, Giovanni & ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*. Vol III. 10.ed. São Paulo: Paulus, 2007, p.631.

obra são determinadas por essa “história dos efeitos”, situação a qual o intérprete está inserido, fazendo parte de seu próprio círculo hermenêutico. O que alcança o intérprete anos depois que obra foi publicada é, em si, uma condição hermenêutica a qual se apresenta a ele.

Ao invés de enxergar nisso uma impossibilidade, Gadamer atenta ao fato de que, dentre todas essas pré-compreensões históricas se misturam às pré-compreensões individuais e possibilitam um apanhado maior de confrontos. Por isso, esses pré-juízos, as “idéias que entretecem uma tradição ou cultura”¹⁷ devem também ser colocados em choque com o texto, para que restem apenas aquelas que se confirmarem no texto, em relação as pré-compreensões que forem negados, o intérprete deve oferecer outras hipóteses, outros juízos, proporcionando novas perguntas ao texto.

1.2. Crítica literária e a Estética da recepção

A crítica bibliográfica dominou o estudo literário e o modo como as obras e seus autores eram vistos e compreendidos durante a quase totalidade do século XIX. Seu foco de estudo e o critério de importância atribuída a cada obra literária foram, primordialmente, o estudo biográfico do autor. Caracterizou, assim, uma maneira “indireta” de compreender as obras, por meio de pesquisa acerca da vida dos criadores. Poder-se-ia afirmar que autor e obra seriam, então, um mesmo objeto indissolúvel pelo qual a literatura era estudada.

Nas primeiras décadas do século XX, este foco desloca-se, com a aparição de novas escolas literárias como o Formalismo russo e o *New Criticism*, que elegem o texto como seu principal objeto de estudo, contrastando assim um novo enfoque com o da então predominante escola de crítica romântica.

O Formalismo russo, ou Crítica Formalista, desenvolvido na Rússia entre 1910 e 1930, tem como um de seus principais teóricos Roman Jakobson, cujos estudos foram de fundamental importância para que essa corrente doutrinária transformasse essencialmente a crítica literária. Partindo da importância de compreender o objeto literário em termos de sua materialidade, o Formalismo compreende a obra como produto estético, negando quaisquer outras abordagens que privilegiem fatores externos à obra.

¹⁷ REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*. Vol III. 10.ed. São Paulo: Paulus, 2007, p.633.

Contra-pondo-se às românticas abordagens anteriores, aspectos sociológicos, históricos e biográficos são completamente desconsiderados, passando-se a apoiar as teses em dois princípios dominantes. O primeiro fundamenta-se na premissa de que o objeto da teoria literária deve ser a literatura de *per se* e as suas características peculiares que lhe diferenciam de outras atividades humanas. O segundo princípio seria, então, de que os fatos literários têm prioridade perante as questões psicológicas ou filosóficas da crítica literária.

Nas décadas de 1920 a 1950, surge, nos Estados Unidos, a corrente teórica conhecida como *New Criticism*. Os chamados *new critics* priorizavam em seus estudos as técnicas empregadas pelos escritores, deixando de lado a ligação, até então indispensável em quaisquer estudos literários, entre a vida e obra dos autores. O chamado *close reading*, usado na análise feita pelos simpatizantes dessa corrente teórica, preleciona um estudo minucioso dos elementos contidos no texto, e que apenas estes aspectos teriam valor ao exercerem-se a leitura e a crítica de uma obra.

Em virtude da abordagem metodológica dos estudos literários, a *New Criticism* é considerada uma escola objetiva, pregando uma concepção do texto artístico como uma um todo hermético, auto-suficiente. Nega, assim, a importância da resposta do leitor, dos contextos externos ao texto, como o momento histórico, a cultura e a questão da intencionalidade do autor. O *New Criticism* caracteriza-se, também, por valorizar a existência de ambiguidades em um texto, refletidas na possibilidade de um mesmo texto ter aptidão para conter variados significados simultaneamente. O texto, tal qual a compreensão dos formalistas, é o único fator importante. Nesse sentido, o crítico deveria concentrar-se nas palavras impressas e a observação de fatores externos não passaria de intromissão desnecessária e prejudicial à análise literária.

O papel do leitor na constituição de sentido de um texto e sua importância na recepção de obras literárias apenas se delineia em estudos mais contemporâneos, como os da Estética da recepção, tendo como seus maiores representantes Hans Robert Jauss, e Wolfgang Iser e Stanley Fish.

Preleciona Wolfgang Iser, em seu texto inaugural dessa teoria literária, que o efeito de um texto literário empiricamente concretizado pelo leitor é uma presença imanente ao texto, existente antes do próprio agente que a exerce.

Ao retomar uma formulação gadameriana, afirma que a História, não por alguma falha conjuntural, mas por seu próprio método objetivista, é incapaz de superar as limitações temporais de seus estudos. O método crítico impediria, pois, o cientista – no

caso, o historiador - de ver a interferência dos efeitos de sua *posição no mundo* em sua pretensa objetividade. Esse teórico observa a relação estabelecida entre a obra literária e seu(s) efeito(s) e o caminho mais direto de abordagem consistiria em questionar o porquê de a obra literária necessitar de interpretação. Noutras palavras, é o efeito (produto de orientações e valores) que atua como um filtro para que o leitor possa, efetivamente, emprestar sentido à indeterminação contida na estrutura do texto. Daí, conclui Iser, uma primeira propriedade do texto literário é diferenciar as experiências reais do leitor à medida que abre possibilidades de conhecimentos de um outro mundo, ainda não conhecido pela experiência.

Para esse crítico, a obra literária tem capacidade de apelar para variados sentidos que o leitor lhe concederá porque contém um grau de indeterminação, que a distingue tanto de um teorema como de uma mensagem pragmática. “A indeterminação incorpora uma codificação elementar do efeito”¹⁸. O efeito está plantado na estrutura da obra e será determinado de acordo com o seu receptor.

Iser percebeu ainda que nada assegura a exatidão e correção de um efeito produzido, abrindo, com isso, uma nova indagação: o questionamento da própria interpretação.

A indeterminação - característica não exclusiva ao texto literário, mas que nele se acentua - consubstancia uma condição elementar do efeito, o qual é motivado pela presença de “lugares vazios”: relações não formuladas entre as diversas camadas do texto e suas várias possibilidades de conexão, criados pelo choque entre segmentos textuais.

Caberá ao leitor suplementar esses vazios para que o enredo possa se desbobrar. Segundo Costa Lima, em uma interessante explicação sobre os postulados de Iser, afirma

Os lugares vazios, em suma, apresentam a estrutura do texto literário como uma articulação com furos, que exige do leitor mais do que uma capacidade de decodificação. A decodificação diz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa.¹⁹

Essa concepção se choca com o entendimento tradicional da obra literária segundo o qual o texto não só pedia uma interpretação como supunha que havia uma única interpretação correta.

¹⁸ ISER *apud* LIMA, Luiz Costa (Coord). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p.25.

¹⁹ LIMA, Luiz Costa (Coord). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, 26p.

Para Iser, o fato de a interpretação ser uma tarefa normal na inter-relação do texto com o leitor não significa que esta desempenhe obrigatoriamente um papel positivo. Como os lugares vazios estimulam a indeterminação, esta, em vez de dificultar o reconhecimento das expectativas do leitor, as põe em questão, tornando essa relação potencialmente tensa, levando a algumas recepções muito comuns.

A primeira possibilidade é a tentativa de eliminação pura e simples da indeterminação. A segunda seria uma tentativa de anormalização dessa indeterminação, reduzindo o texto às experiências pessoais do leitor. Uma terceira possibilidade seria a de neutralizar a indeterminação, quando o leitor compreende o texto como uma proposta para “mudar de vida”. Essa intervenção interpretativa destrói a experiência literária, tanto ao tomar o texto como confirmação do mundo, quanto ao entendê-lo como exigência de auto-correção reflexiva. Todas essas possibilidades de leituras, Iser julga negativas, recusando à obra literária qualquer vocação didática.

Em um ponto de vista um pouco diferenciado de Iser, o qual foca em seus estudos, com maior ênfase, a relação intrínseca entre o texto literário e seu efeito empiricamente concretizado pelo leitor, Jauss formula uma “história da literatura do leitor”²⁰, priorizando a recepção do leitor para infundir qualquer efeito à obra, numa perspectiva na qual não é possível pensar na obra plena de significações antes da leitura realizada pelo leitor.

Hans Robert Jauss, em aula inaugural em 1967 na Universidade de Constança, põe em cheque os métodos anteriores de crítica por suas características objetivas e de pouca abertura em relação aos fatores externos ao texto e ao não reconhecimento da importância do leitor no processo da leitura. Para ele, é impossível analisar uma obra separada da maneira como é lida e recebida pelo público leitor: sem leitores, obras não são completas.

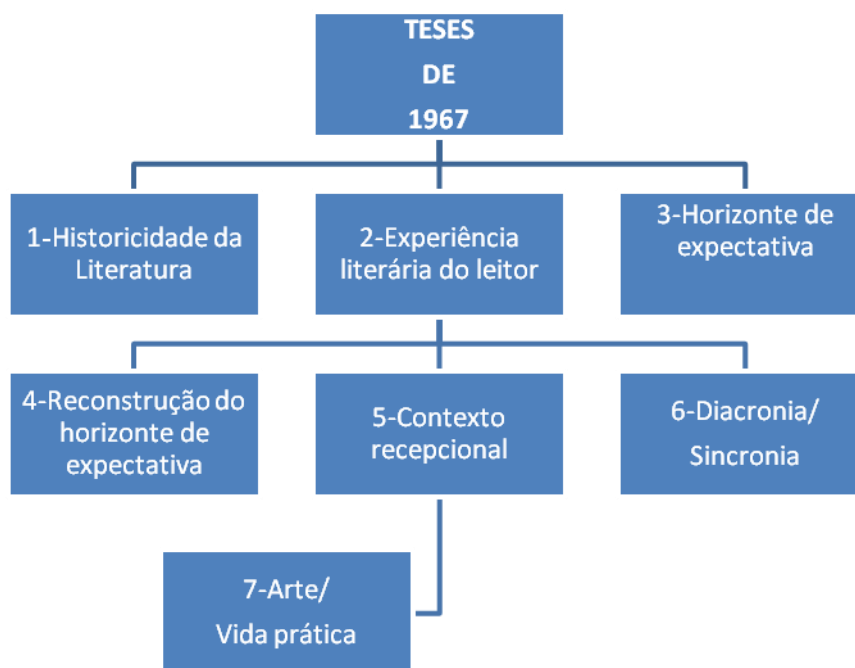
Ao analisar teorias anteriores às suas propostas, Jauss apresenta uma nova maneira de se entender a leitura e a crítica literária ao unir o valor histórico e estético da literatura. A recepção do leitor e a inevitável comparação de determinada leitura com suas referências através de seu “histórico literário” – todas as leituras que o leitor já realizou – formariam parte do valor estético produzido pelo encontro leitor-obra. Já o valor histórico se materializa à medida que uma obra é publicada e recebida pelo

²⁰ GUMBRECHT, H.U. *apud* LIMA, Luiz Costa (Coord). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p.23.

público desde seu primeiro momento até o presente, formando uma “linha do tempo” pela qual a obra se movimenta através de sua recepção temporal.

1.3. As teses Estético - recepcionais de Hans Robert Jauss (1967)

Com o intuito esclarecer seus pressupostos, Jauss passa a enumerar suas sete teses de reformulação da História da literatura. No gráfico a seguir, expõem-se seus princípios teóricos apresentadas na conferência de 1967, salientando-se o fato de que as quatro primeiras proposições têm caráter de premissas, dando suporte à metodologia explicitada nas três últimas.



Em sua primeira tese, Jauss trata de uma renovação na história da Literatura, e para tal, afirma ele ser necessário que se ponham abaixo os preconceitos de objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da Literatura repousaria, justamente, no experimentar da obra literária por parte dos seus leitores.

Essa relação dialógica constitui o pressuposto da História da literatura, já que antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem que se fazer leitor, logo, tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo, levando em conta sua posição atual na série histórica dos leitores.

Jauss entende que a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada receptor, em cada época, um mesmo aspecto. Assim, deve ser voltada para a

interpretação renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual.

O caráter dialógico da obra literária explica por que razão o saber filológico pode apenas consistir na continuada confrontação com o texto, não devendo congelar-se num saber acerca de fatos. Por conseguinte, o saber filológico permanece vinculado à interpretação, que precisa ter por meta refletir e descrever a consumação do conhecimento de seu objeto como momento de uma nova compreensão.

Dessa forma, a História da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.

Para Jauss o acontecimento literário:

Só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras, ou seja, por elas retomada – na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. A Literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experenciar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da Literatura em sua historicidade própria.²¹

A segunda tese trata da experiência literária do leitor e sua análise foge ao mero psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra. Essa recepção é feita a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que no momento do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática.

Dessa forma, percebe-se que o surgimento da obra não se apresenta como algo inédito, sem precedentes, e sim pode ser lida por meio de traços familiares ou indicações implícitas, pois a obra desperta a recordação do que já fora lido, conduzindo o leitor a uma determinada postura emocional e antecipando um horizonte geral da compreensão vinculada, uma espécie de saber prévio.

A possibilidade de objetivação do horizonte de expectativa pode ser obtida a partir de três fatores: primeiro, de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; segundo, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; e,

²¹ JAUSS, Hans Robert. *A História da literatura como provocação à Teoria literária*. Tradução Sérgio Teralloli. São Paulo: Ática, 1994, p.26.

em terceiro, da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que, para um leitor reflexivo, é inevitável, como possibilidade de comparação.

A reconstituição do horizonte de expectativas é o assunto da terceira tese, sendo que a realização dessa tarefa possibilita determinar o caráter artístico de uma obra. No que concerne ao conceito de horizonte, Jauss, bebe na fonte teórica de Gadamer, e entende a abertura de um questionamento como a possibilidade de todo conhecimento, pois ela seria uma provável forma de experiência.

Nesse sentido, Jauss observava que, por mais que a experiência não seja artística, ela pode levar a uma interpretação artística. Logo, a arte se alimentaria da não-arte. Seguindo este raciocínio, notamos que a renovação hermenêutica baseia-se no fato de refletir sobre a interpretação, enquanto que as antigas correntes de estudos, como a Filologia, faziam apenas uma descrição de sentidos pontuais, uma exegese.

Desse modo, a hermenêutica literária possuiria um sentido dialógico, em que parte do mesmo se encontra na obra e outra parte está no leitor. Logo, pode-se pensar nessa teoria como sociologia da arte ou como subjetivista, entretanto não se trata disso, mas sim de um diálogo com a vida, com o social, pois no momento do contato do leitor com o texto, ele recebe o sentido da obra, mas também projeta sentidos, agindo sobre ela.

Por isso, Jauss não é subjetivista, pois o sentido da obra não se encontra apenas no leitor. Esclarece-se o sentido de horizonte, tendo em vista que a obra de arte não é autônoma, ela precisa do leitor, da soma total de suas experiências conscientes ou inconscientes, porque sem a presença do receptor (contemplador) a obra de arte é apenas artefato e não objeto estético. Logo, não podemos compreender a obra sem um horizonte de expectativas. Isso gera até um conceito paradoxal, pois não podemos ver sem um determinado limite; mas, como seres finitos, não podemos ver tudo e somos limitados pelo mesmo limite que nos possibilita enxergar.

Assim sendo, o limite de horizontes nos possibilita a visão, em contrapartida nos priva da totalidade do horizonte de expectativas. Destarte, nota-se que, para Jauss, é preciso reconstruir o horizonte do passado da recepção da obra, fazendo um diálogo entre passado e presente, pois cada sentido tem um horizonte, tanto na obra quanto no leitor; daí o conceito de fusão de horizontes.

Dessa forma, chegamos à quarta tese que trata da reconstrução do horizonte de expectativa, essa reconstrução a respeito da criação e recepção de uma obra no passado possibilita que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e

se descortine a maneira pela qual o leitor de outrora encarou e compreendeu a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito de época.

O método da estética da recepção é imprescindível à compreensão da literatura pertencente a um passado distante. Quando não se conhece o autor de uma obra, quando a sua intenção não se encontra atestada e sua relação com suas fontes e modelos só podem ser investigadas indiretamente, então a questão filológica acerca de como se deve entender o texto, ou seja, de como compreendê-lo da perspectiva de sua época, encontra resposta, principalmente, destacando-o do pano de fundo daquelas obras que ele pressupunha serem do conhecimento do seu público contemporâneo.

Jauss também retoma a ideia de Hans George Gadamer que, em *Wahrheit und Methode (Verdade e Método)*, critica o objetivismo histórico e descreve o princípio da história e do efeito, evidenciando a realidade da história no próprio ato da compreensão, como uma forma de uma aplicação da lógica de pergunta e resposta à tradição histórica.

Gadamer explica que a pergunta reconstruída não pode mais se inserir em seu horizonte original, pois esse horizonte histórico é sempre abarcado pelo horizonte presente. A pergunta histórica não pode, dessa forma, existir *per si*, mas tem de se transformar na pergunta que a tradição constituiu.

Mesmo o efeito das grandes obras literárias de outrora não é um acontecer que se mediava a si próprio, nem pode ser comparado a uma emanção: também a tradição da arte pressupõe uma relação dialógica do presente com o passado, isso ocorre em decorrência da relação da obra do passado que somente nos pode responder e dizer alguma coisa se aquele que hoje a contempla houver colocado a pergunta que a traz de volta de seu isolamento.

A função produtiva da compreensão progressiva, que encerra também uma crítica da tradição e o esquecimento, fundamentará o projeto estético-recepcional de uma História da literatura. Tal projeto visa considerar a historicidade da literatura sob três aspectos: diacronicamente, no contexto recepcional das obras literárias (tese 5); sincronicamente, no sistema de referências da literatura pertencente a uma mesma época, bem como na sequência de tais sistemas (tese 6); e, por fim, sob o aspecto da relação de desenvolvimento literário imanente com o processo histórico mais amplo (tese7).

Segundo esse raciocínio, alcançamos a quinta tese, que versa sobre o contexto recepcional. Dessa forma, a teoria estético-recepcional não permite somente apreender

sentido e forma da obra literária no desdobramento histórico de sua compreensão. Ela demanda também que se insira a obra isolada em sua “série literária”, a fim de que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência literária.

Por conduzir de uma História da recepção das obras à História da literatura, como acontecimento, esta última revela-se um processo cuja recepção passiva de leitor e crítico transformar-se na recepção ativa e na nova produção do autor; além de representar um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pelo anterior, podendo ainda sugerir novos problemas.

Aqui cabe um questionamento: de que maneira a obra isolada pode ser trazida de volta para o interior de seu contexto sucessório histórico e, dessa forma, novamente interpretada como um “acontecimento”?

A teoria da escola Formalista pretende solucionar esse problema por intermédio de seu princípio da evolução literária. De acordo com tal princípio, a obra nova surge do pano de fundo das obras anteriores ou contemporâneas a ela, atingindo, na qualidade de forma bem-sucedida, o ápice de uma obra literária. É reproduzida e progressivamente automatizada, para finalmente, tendo já se imposto a forma seguinte, prosseguir vegetando no cotidiano da literatura como gênero desgastado.

Se fosse analisada e descrita uma época literária de acordo com esse programa, poder-se-ia esperar de tal empreitada um quadro que, em muitos aspectos, resultaria superior ao oferecido pela história convencional da literatura. Tal exposição estabeleceria relações entre as séries fechadas em si mesmas, as quais coexistem na história convencional sem nenhuma conexão a ligá-las, emolduradas por um resumo de história geral, assim como relações entre as séries de diferentes gêneros, revelando desse modo a interação evolutiva das funções e formas.

Sob essa óptica, a dinâmica própria da evolução literária ver-se-ia isenta dos critérios de seleção, o que, de fato, importaria seria a obra na qualidade de forma nova na série literária, e não a auto-reprodução de formas, expedientes artísticos e gêneros perdidos, os quais se deslocam para o segundo plano, até que um novo momento da evolução volte a torná-los perceptíveis.

Para Hans Robert Jauss:

A teoria formalista da “evolução literária” é decerto a tentativa mais importante no sentido de uma renovação da história da literatura. A descoberta de que também no domínio da literatura as mudanças históricas se processam no interior de um sistema, a intentada funcionalização do desenvolvimento literário e, não em menor grau, a teoria da automatização são conquistas das quais não devemos abrir

mão, ainda que a canonização unificada da mudança necessite de correção.²²

Nesse sentido, as considerações a respeito das possibilidades de interação entre produção e recepção que decorrem da mudança histórica da postura estética estão longe de serem esgotadas. Entretanto, bastam para esclarecer a qual dimensão conduz uma contemplação diacrônica da literatura que não mais se contente em tomar já pelo aspecto histórico da literatura a exposição de uma sequência cronológica de fatos literários.

Com isso, chegamos à sexta tese, que vem discorrer sobre diacronia e sincronia. Os resultados alcançados pela linguística com a diferenciação e vinculação metodológica da análise diacrônica, a qual é geralmente aplicada. Se já a perspectiva histórico-recepcional depara habitualmente com relações interdependentes a pressupor um nexos funcional nas diferenciações da produção literária, logo é possível fazer um corte sincrônico atravessando um momento do desenvolvimento, classificar a variabilidade heterogênea de obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um vasto sistema de relações na literatura de um momento histórico específico. Então, poder-se-ia desenvolver o princípio expositivo de uma nova História da literatura dispondo-se mais cortes no antes e no depois da diacronia, de tal forma que esses recortes articulem historicamente, em seus momentos constitutivos de épocas, a mudança estrutural na literatura.

Dessa maneira, considerando-se que cada sistema sincrônico tem de conter também seu passado e seu futuro, como elementos estruturais inseparáveis, o recorte sincrônico que passa pela produção literária de certo momento histórico implica em outros cortes no antes e no depois da diacronia. Resultarão daí, fatores constantes e variáveis, os quais se deixam localizar como funções do sistema. Portanto, a literatura constitui uma espécie de gramática ou sintaxe, apresentando relações mais ou menos fixas: o conjunto dos gêneros, estilos e figuras retóricas tradicionais e dos não-canonizados, ao qual se contrapõem uma esfera semântica mais variável; a dos temas, motivos e imagens literárias.

A priori, tal apresentação da literatura na sucessão histórica de seus sistemas seria possível a partir de uma série aleatória de pontos em comum. Contudo, ela somente

²² JAUSS, Hans Robert. *A História da literatura como provocação à Teoria literária*. Tradução Sérgio Teralloli. São Paulo: Ática, 1994, p.42-43.

cumprirá a real incumbência de toda historiografia se encontrar e trazer à luz pontos de interseção que articulem, historicamente, o caráter processual da evolução literária, em suas censuras entre uma época e outra. Pontos estes, inclusive, os quais a escolha não é decidida nem pela estatística nem pela vontade subjetiva do historiador da literatura, e sim pela história do efeito: por aquilo que resultou do acontecimento.

Por fim, chegamos à sétima tese de Jauss, que vem expor a questão da arte adentrando na vida prática dos leitores. Nesse diapasão, a tarefa da História da literatura somente se cumpre quando a produção literária não é apresentada apenas sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, porém vista igualmente como história particular, em sua relação própria com a história geral. Tal relação não se exaure no fato de podermos encontrar na literatura de todas as épocas um quadro tipificado, idealizado, satírico ou utópico da vida social. A função social, portanto, somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor penetrar no horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu conhecimento do mundo e, desse modo, retroagindo sobre seu comportamento social.

1.4. Hermenêutica literária em Jauss

Interpretar é um processo frequentemente praticado pelos homens. Examinar seu como e seu porquê, motivou diversos estudiosos a observar a obra em sua realização, além de perceber a função das pessoas que produziram os textos que costumamos interpretar. O debate percorreu séculos e ainda está em curso.

A problemática da interpretação chamou particularmente a atenção dos homens quando a crença em acessar a verdade por meio de textos passou a representar uma tarefa tortuosa. O desafio foi encarado como uma persecução, isto é: os intérpretes deveriam exercer uma reversão do caminho feito pela Palavra até a língua original em que foi registrada; em seguida, deveriam refazer sua trajetória até quem a ouviu primeiro para, enfim, retroceder à verdade de Deus.

A noção de emancipação, que permite a Jauss ampliar o significado do valor estético, entendendo-o não apenas como rompimento de um código imposto de normas, mas também como projeto de liberação, tem componentes da hermenêutica e das ideias de Gadamer. Além disso, o princípio da pergunta e da resposta, definido metodologicamente como dialético e filosoficamente como horizonte, é talvez sua principal fonte teórica, acompanhando-o em quase todos os ensaios por possibilitar a explicitação tanto do processo de interpretação de textos, como a natureza dialógica da

literatura.

Para Jauss, a hermenêutica literária tinha uma dupla tarefa

De um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos.²³

Assim sendo, a aplicação da teoria hermenêutica deve ter, por finalidade, comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção.

Em vista disso, não se pode entender a hermenêutica literária fora do quadro da experiência propiciada pela obra de arte, quando acontece o efeito estético. Este se compõe de dois fenômenos simultâneos, o prazer estético conta de antemão com um componente intelectual, a ser descrito por uma abordagem de tipo hermenêutico. Nesse sentido, para Jauss:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sua sintonia com seu efeito estético, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva.²⁴

Contudo, faz-se mister distinguir entre duas modalidades de relacionamento entre texto e leitor: de um lado, ao ser consumida, a obra provoca determinado efeito sobre o destinatário; de outro, ela passa por um processo histórico, sendo ao longo do tempo recebida e interpretada de maneiras diferentes – esta é a sua recepção.

O conceito de leitor implícito representa desta forma, uma conquista da Estética da recepção; porém, tem seus limites metodológicos, por não ultrapassar o modelo da análise imanente com a qual parece desejar romper. Mesmo assim, é com ele que Jauss opera, embutindo-o à sua visão da História da literatura e da hermenêutica literária.

A hermenêutica literária comporta três etapas: a compreensão, a interpretação e a aplicação. Inicialmente, Jauss não emprega essa terminologia, que adota mais tarde por apresentar melhor articulação conceitual, considerando a recepção o conjunto das três fases.

Jauss entende a hermenêutica literária como uma questão de compreensão, já que nela está o início da interpretação, e a interpretação é, portanto, a forma explícita da

²³ JAUSS, Hans-Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Rio: Paz e Terra, 1979, p. 46.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 46.

compreensão. De acordo com a compreensão, temos o início do processo todo, a explicação deste começa por aí, fundamentada na pergunta e na resposta.

Assim, o autor de *A História da literatura como provocação à Teoria literária* vê que a questão da compreensão determina o relacionamento do texto com o contexto histórico. Logo, o texto seria uma resposta, e entendê-lo dessa forma, significa tentar chegar às perguntas às quais respondeu. As perguntas significam, desse modo, possíveis hipóteses, atribuições de sentidos, a serem testadas e confrontadas com o texto. A ideia encontra-se no plano histórico, sendo papel da hermenêutica literária a tarefa de dar compreensão as obras do passado.

A hermenêutica literária conhece essa relação de pergunta e resposta a partir de sua prática interpretativa, quando se trata de compreender um texto do passado na sua alteridade, ou seja; recuperar a pergunta para a qual ele, inicialmente, foi a resposta, reconstruindo, a partir daí, o horizonte existencial de perguntas e respostas, dentro do qual a obra originalmente se inseriu.²⁵

Daí, então, o porquê de esse gesto hermenêutico fazer com que o texto, antes mudo, volte a falar, tal qual entendia Gadamer – o texto deve ser ouvido - de acordo com o diálogo original a que se propunha; pois a hermenêutica literária, correspondendo ao questionamento do texto pelo intérprete, depende da experiência estética, que se efetiva no intercâmbio produtivo entre o sujeito e o objeto estético. Seguindo esse raciocínio, não há solução de continuidade entre esses dois momentos, por isso, Jauss afirma que a tarefa hermenêutica, fundada na compreensão, começa pela percepção estética, cujas possibilidades ampliam de maneira crescente.

Decorrente da percepção estética, a compreensão é também o ponto de partida do processo de leitura, composto de três momentos sucessivos. Logo após a leitura compreensiva, temos a leitura retrospectiva, que se dá da seguinte forma: enquanto a percepção estética é progressiva e vai acompanhando o texto, à interpretação é válido voltar do fim para o começo ou do todo ao particular, razão pela qual pode ser chamada de retrospectiva.

A leitura histórica é o terceiro momento, que recupera a recepção de que a obra foi alvo ao longo do tempo. De acordo com a hermenêutica, corresponde à etapa da aplicação, dependendo também da compreensão estética, porque só esta pode explicar a

²⁵ JAUSS *apud* ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 69.

importância de uma obra na história. A aplicação, então, revela-se como etapa tão importante quanto às demais partes do processo dialógico próprio da hermenêutica literária.

Também é importante ressaltar que a leitura reconstrutiva leva a procurar as perguntas para as quais o texto foi uma resposta na época, ou seja, interpretar o texto literário enquanto resposta tanto nas perspectivas de tipo formal, quanto para questões de sentido, decorrentes de seu posicionamento diante do mundo, das vivências históricas e de seus primeiros leitores.

Durante a leitura reconstrutiva, o intérprete verifica o seu lugar na linha temporal, por esse motivo a etapa da aplicação é indispensável. Para Jauss, pela atividade da hermenêutica literária, o intérprete, na interação e no questionamento do texto, deixa-se também interrogar. De acordo com esse aspecto encontraríamos a superioridade da hermenêutica literária, já que, ao contrário das disciplinas vizinhas, ela pode incluir o sujeito da interpretação no processo de questionamento, balizando suas pretensões e limites.

Esta proposta metodológica de Jauss, portanto, comporta um processo dividido em três etapas. A primeira corresponde ao horizonte progressivo da experiência estética, quando reconstitui a apreensão do texto por meio da leitura, assim como das estruturas significativas do texto.

A segunda etapa é referente ao horizonte de compreensão interpretativa, esta só começa a operar após a o término do reconhecimento do texto pelo leitor. Após essa compreensão, é necessário voltar ao princípio, para, desde o conjunto da forma já apreendida, iluminar os detalhes obscuros, esclarecer a série de conjecturas dentro do contexto e procurar aspectos do sentido que ainda ficaram em aberto na sua coerência de conjunto significativo.

Após esse processo, é que se realiza a leitura reconstrutiva. Hans Robert Jauss enfatiza as divergências das etapas anteriores e esta, quando intervém o conhecimento histórico que localiza o texto na época, as mudanças por que passou e provocou, o modo como foi assimilado a uma linha de tempo.

Quando se esclarece a própria pré-compreensão, que condiciona o horizonte de interpretação do crítico; pode-se, então, verificar se aquela interpretação compreendeu o texto de modo original ou se reproduziu o trabalho dos precursores.

A recepção de uma obra não tem caráter aleatório, ao contrário, segue um padrão determinado, conforme esse excerto:

A história da recepção de uma obra literária não é a soma arbitrária de todas as interpretações subjetivas; pelo contrário, existe uma espécie e lógica histórica, onde entram apenas as interpretações que eu chamaria de concretizações, pois elas são aceitas publicamente como formadoras de normas.²⁶

Essa colocação coaduna com os pressupostos teóricos da Estética da recepção, já que ao invés de revitalizar a obra, relativiza as interpretações dadas a ela e impede que se suponha ter certo arranjo intelectual melhor do que outro. Cada interpretação, como já ressaltado, deve ser confrontada com o texto e, apenas se confirmada, deve ser manter.

Assim, o leitor evidencia-se como pertencendo ao texto, um componente seu a quem compete acompanhar a partitura apresentada pelo narrador. Por outro lado, o leitor é também uma figura histórica: seu horizonte, delimitado pelas possibilidades de aceitação de uma obra, impõe restrições à liberdade de criação do autor. Este, para assegurar o trânsito social de sua arte, respeita-o e, até certo ponto, repete-o, mas também promove rupturas e introduz, no interior desse diálogo, uma tensão dialética. Por consequência, entre artista e audiência, há uma relação de gêneros, que, a todo o momento, a troca estimulada pela leitura, que parece colocar dois indivíduos em patamar de igualdade, está em vias de chegar ao atrito e ao rompimento.

No que diz respeito a essa eventualidade, também o texto parece fornecer o maior número de informações. Entretanto, sua explicação não se completa sem o recurso da história, revitalizando o diálogo da obra com o seu tempo. Cabe esclarecer, porém, a peculiaridade desse intercâmbio: a retomada dos fatos históricos não tem o escopo de explicar o texto, nem este reproduz uma época; a presença deles é motivada pelo próprio romance e objetiva considerá-los em relação aos aspectos enfocados ficcionalmente, e deste confronto resulta a reconstituição do relacionamento entre o livro e a realidade circundante; o modo como a obra se apropria dos elementos do cotidiano e reelabora-os artisticamente indicia seus contatos com a sociedade.

Há, entre escritor e audiência, uma assimetria provocadora simultaneamente do diálogo e da controvérsia. Por sua causa, mantém constante um intervalo, a ser preenchido por novos leitores, que mesmo em outras épocas e contextos, retornam à ficção para ali reconhecerem uma realidade a ser questionada. Efetivado esse processo, a obra se atualiza, contudo, o resultado depende também da postura questionadora de

²⁶ JAUSS, Hans Robert. *O texto poético na mudança do horizonte de leitura*. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984. v. 2, p. 335.

ambos - tanto do processo de leitura quanto da obra-, pois, se um dos dois não se dispuser ao diálogo, acontece o desinteresse e a monotonia. Sua concretização progressiva, por outro lado, é um sinal principalmente de quão reprodutor o texto foi, mostrando-se em condições de se adaptar a circunstâncias diversas e inusitadas.

A capacidade de uma obra de desligar-se de seu tempo original e responder às necessidades dos novos leitores é reveladora de sua historicidade. Entretanto, para que ocorra esse desligamento futuro, é necessário que, desde o princípio, ela estabeleça algum tipo de comunicação com os primeiros destinatários. O vínculo com o momento de aparecimento antecipa aquela historicidade, que se propaga para o futuro desde as modalidades iniciais de recepção.

A recepção é registrada, primordialmente, pela crítica literária, que documenta a circulação da obra ao longo de sua trajetória; e também pode repercutir na leitura contemporânea, corroborando na valorização do texto no seu fluxo temporal. Logo, se a crítica documenta a história da recepção da obra, responsabiliza-se por esses efeitos, sob esse aspecto correspondendo, com mais nitidez, ao papel ativo que a Estética da recepção espera conceder ao leitor.

1.5. Críticas à Estética da recepção

A Estética da recepção não hostiliza interpretações, nem tem a intenção de ser superior às teorias que a antecederam, mas sim procura verificar a compatibilidade das diferentes interpretações.

Praticável ainda que parcial, interdisciplinar e, de certo modo, democrática, a Estética da recepção não ficou isenta de críticas e contestações; estimulou também novas pesquisas na direção do estudo do leitor, entretanto muitos deles se mostraram como dissidentes e fruto da recusa a trilhar o caminho sugerido por Jauss.

Em relação as suas colocações, Jauss também foi criticado. As críticas mais recorrentes em relação à sua teoria referem-se principalmente ao conceito de leitor, a visão do texto literário e ao alcance do trabalho. O primeiro tema certamente é o mais polêmico em função ao fato do estudioso alemão considerá-lo a principal conquista de suas teses, além da questão do papel do leitor para a concepção social, histórica e estética da literatura.

Outra grande polêmica provocada por Jauss e a sua Estética da recepção ocorreu durante os anos de 1970 e está relacionada ao Marxismo, primordialmente com os seus representantes na Alemanha Oriental. Seu principal interlocutor foi Manfred Naumann,

que publicou em 1973 o livro *Gesellschaft – Literatur – Lesen (Sociedade – Literatura – Leitura)*. Sua tese está fundamentada na noção de *Rezeptionsvorgabe*, termo que se refere ao processo, determinado pela obra, de esta antecipar ou prefigurar a sua recepção²⁷. Jauss, então, repudia a proposta de Naumann, a quem acusa de estar preso à estética da representação e seguir os conceitos de efeito e recepção apenas para implementar uma pequena novidade num tema esgotado em meio às suas contradições.

Outro teórico, Robert Weimann, apresenta as pesquisas realizadas na República Democrática da Alemanha orientadas para a recepção. Coloca esta última no campo da História da literatura, entretanto, acentua que, se é importante estudar as circunstâncias de leitura, não se deve abandonar as circunstâncias de produção.

Para Weimann, o processo literário tem duas facetas: o da escrita, que vem associado ao momento da criação do texto, e é afetada pelo contexto histórico social vivenciado pelo escritor; e o da leitura, que, basicamente, não tem restrições, pois assegura a vitalidade daquela, por ter a estrutura o seu nascimento no processo genético, e viver no processo de leitura e interpretação afetada pelas perspectivas sociais e individuais de seus leitores e críticos.

Robert Weimann extrai dessa circunstância denominada por ele de “dialética da significação passada e do sentido presente”²⁸, que explica a relação entre a gênese e a recepção da obra. Em função disso, se aceita o estudo do efeito, não se rejeita o exame das origens literárias, possível dentro de uma Estética da representação. O autor frisa que enfatizar somente a Estética da representação leva a um tratamento formalizado ou absoluto da estrutura, abstraindo a obra da história de seus leitores e o processo de sua comunicação e sobrevivência no presente; resulta em um gênero pluralista de relativismo que abstrai a obra da história de sua criação, pois ignora o fato de que a estrutura da obra é dada pela história. É sob esse viés que estrutura e função, também como gênese e recepção, podem ser vistas como objetos complementares da crítica histórica.

A Estética da recepção não poderia ficar alheia a críticas e polêmicas, tendo em vista que, desde o seu nascimento, foi contestadora, sendo classificada de “provocação”. Mesmo com as limitações que os seus críticos apontaram, ela tem seus méritos, contribuindo para o alargamento das fronteiras da teoria da literatura, cuja indiferença

²⁷ NAUMANN *apud* ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 70.

²⁸ WEIMANN *apud* *Idem*, *ibidem*, p. 72.

em relação ao leitor, se talvez não pudesse ser considerada tão grande quanto pretendia Jauss, era, ainda assim, evidente.

Como um conjunto de ideias, a Estética da recepção mostra coerência de concepções e organização interna, introduz uma terminologia, ainda que importe uma parte de seu vocabulário da hermenêutica, e explica a sua metodologia. Admite alguns de seus limites e procura ampliar sua abrangência, incorporando conceitos que possibilitam esclarecer as relações entre a literatura e a vida prática.

Dessa forma, se, por um lado, a Estética da recepção motiva polêmicas, dissidências e pesquisas que contrariam uma parte de seus princípios, por outro, ela não se resume ao autor aqui colocado em primeiro plano.

Além disso, a Estética da recepção parece concretizar o objetivo a que se propõe, reabilitando a historicidade da literatura, associando-a a experiência estética que se habilita. Ao contrário dos predecessores, e mesmo de seus críticos, Jauss não busca aglutinar funções diferentes, e sim mostrar como, na história da literatura encontra-se a experiência estética e vice-versa.

A Estética da recepção também contribuiu para a literatura comparada, já que essa última subordina à História da literatura, por esta consistir a base de sua ciência da literatura. Este vínculo fundamenta-se na natureza histórica da obra de arte, foco que ilumina todas as demais questões. Pelo mesmo fato, critica a teoria da intertextualidade que, como a literatura comparada de outras épocas, renuncia à visão histórica e separa a literatura da vida social.

Nesse sentido, Jauss critica essa forma de diálogo quase idealista entre textos, como se eles pudessem apenas ser a soma de outros textos e falar em qualquer época, sem a interferência do público leitor.

Desde o princípio, Jauss vale-se do caráter histórico da literatura para embasar suas teses, afirmar a identidade de sua teoria e, sobretudo, superar a tendência metafísica que a poética carrega desde suas origens. Jauss sabe que os conceitos são transitórios e que é uma ambição fadada ao fracasso acreditar que as significações são objetivas e transmitidas de uma vez para sempre. Sabe que esta assertiva pode ser colocada contra ele, entretanto previne-se, pois seus princípios contêm a convicção de que tudo é relativo, e se não temos como medir esta relatividade arriscamos a absolutizar o que precisa ser entendido dentro de devidas proporções.

Esta postura é válida, já que as ideias que reveste podem igualmente ser transportadas para o ensino, passagem que não pode ser considerada arbitrária, pois foi

a falência de um modelo pedagógico que estimulou Jauss a repensar a ciência literária.

Sua crítica à História da literatura permanece consistente, porque o modelo tradicional descrito ainda é presente na escola. Contudo, a proposta de mudança de foco gera outras consequências, pois colocar o leitor sob o lugar da atenção teórica significa trazer o docente e o discente para esse centro. São eles que desempenham a função de interlocutores diante da obra literária, representando o interesse proveniente do presente e do novo horizonte a questionar a obra pelo confronto estabelecido entre os dois momentos em que ela se situa, conforme o jogo de ubiquidade que só a arte é capaz.

Conferir ao leitor um papel produtivo e resultante da identificação deste com o texto lido é a valorização da experiência estética, que enfatiza a idéia de que uma obra só pode ser julgada de acordo com o seu relacionamento com seu destinatário. Os valores não estão pré-definidos, o leitor não necessita reconhecer uma essência acabada que já está estabelecida e prescinde de seu julgamento. Por meio da leitura, ele é levado a emitir um juízo, fruto de sua vivência do mundo ficcional e do conhecimento transmitido. Deixar de fora a experiência aí depositada equivale a negar a literatura enquanto fato social, neutralizando tudo que ela tem condições de proporcionar.

Por conseguinte, conclui-se que se deve buscar a contribuição literária para a vida social, justamente onde a literatura não se esgota: na função de uma arte de representação.

A distância entre literatura e história, entre o conhecimento estético e histórico, faz-se superável quando a História da literatura não se limita a retratar o processo da História geral conforme esse processo se esboça em suas obras, mas quando, no curso da “evolução literária”, ela mostra aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura no processo de independência do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais.

Assim, a partir dessa tarefa, pode-se chegar à conclusão de que vale a pena ao estudioso da literatura superar sua postura anti-histórica, encontrando também uma resposta à questão acerca de com que finalidade e com que direito autoriza-se ainda estudar a história da literatura.

Jauss não concorda com a afirmação de que o significado de uma criação artística possa ser alcançado, sem ter sido vivenciado esteticamente. Segundo ele, não há conhecimento sem prazer, nem vice-versa, o que o levou a formular um par de conceitos que acompanham suas reflexões posteriores, a saber: os de fruição compreensiva e compreensão fruidora, processos simultâneos e que indicam como só se pode gostar do

que se entende e compreender o que se aprecia.

Com essa caracterização da experiência estética, o autor explica porque é viável pensá-la como propiciadora da emancipação do sujeito. Primeiramente, liberta o sujeito dos constrangimentos e da rotina do dia-a-dia; estabelece uma distância entre ele e a realidade convertida em espetáculo; pode perceber a experiência, implicando na inclusão de novas formas, essenciais para a atuação no entendimento da vida prática; e, enfim, é simultânea à antecipação utópica, quando projeta experiências futuras, e reconhecimento retrospectivo, ao preservar o passado e permitir a redescoberta de acontecimentos enterrados.

Pelo fato da leitura produzir efeitos, Jauss atribui-lhe um caráter formador. Quando age sobre o leitor, convida-o a participar de um horizonte que, pela simples razão de vir de outro, difere do seu. É, ao mesmo tempo, solitária e diferente, resumindo nesse sentido o significado das relações sociais. Quando se soma a isso o fato de que uma obra de época diversa reatualiza a experiência do passado, de outra maneira inacessível, compreende-se em que medida a literatura também possibilita um relacionamento histórico e temporal praticável dessa maneira. Eis o porquê Jauss sublinha a natureza emancipatória da arte literária: ela arranca a pessoa de sua solidão e amplia suas perspectivas, esta ampliação do horizonte dando-lhe a dimensão primeira do que pode vir a ser. Sob esse mesmo viés, a professora Regina Zilberman sintetiza essa questão:

A educação contém igualmente essa utopia libertadora, de modo que pode concretizá-la através da literatura, sem ter de contrariar a sua natureza, nem a da arte. Para tanto, basta deixar obras e leitores falarem. Como o ensino não tem se comportado dessa maneira, vem desmentindo a função iluminista que traz das origens. A denúncia de Jauss atinge, sob este aspecto, outros alvos, além dos inicialmente apontados; mas seu projeto pode igualmente obter resultados para além das fronteiras da literatura, indicando em que medida tem cunho social e está comprometido com o presente. Se as lições anteriores não forem suficientes, esta última por si só afiança a validade de todo o trajeto.²⁹

Nesse sentido, utilizaremos as inovadoras concepções literárias de Hans Robert Jauss para apresentar algumas recepções da obra *Tutaméia: terceiras estórias*, de Guimarães Rosa. No próximo capítulo: **Da recepção: o que os críticos dizem sobre *Tutaméia: terceiras estórias* (1967)** verificar-se-á como a obra foi compreendida, demonstrando seu potencial de significados que, no seu percurso, foram trazidos à tona.

²⁹ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 111.

2. DA RECEPÇÃO: O QUE OS CRÍTICOS DIZEM SOBRE *TUTAMÉIA: TERCEIRAS ESTÓRIAS* (1967)

Faz-se mister entender essa derradeira obra rosiana além da sua primeira leitura e tentar renavegar em outras possibilidades que o texto literário com toda a sua riqueza e profundidade, permite. Assim, citamos Jauss a respeito da renovação da hermenêutica literária: “ela deve apropriar-se do instrumento hermenêutico da pergunta e da resposta e testar os limites de seu valor na experiência estética de textos literários”³⁰, já que, igualmente, há a necessidade de redescobrir a experiência estética destes contos minimalistas, submetendo-os a um processo dialógico e verificando as variadas perguntas as quais respondeu ao longo de sua recepção.

Esse “canto do cisne” do autor mineiro ainda possui uma bibliografia inferior em relação a seus outros escritos, sendo que poucos desses trabalhos estão publicados em livro; a maioria se encontra dispersa em jornais e revistas. Entretanto, alguns estudiosos já se voltaram a pesquisar esta que é uma de suas obras mais instigantes, tentando decifrar os elementos mínimos que constituem o microcosmo da narrativa rosiana. Ressaltar-se-á aqui a diferença de suas recepções, já que estão mediadas por condições históricas distintas. Entre elas podemos citar: Benedito Nunes³¹, Vera Novis³² e Paulo Rónai³³.

Se, num primeiro momento, as críticas à *Tutaméia* não foram muito positivas, com o passar do tempo e com as sucessivas releituras do livro, a crítica percebeu seu verdadeiro valor dentre as obras de Guimarães Rosa. Dessa forma, reconstruiremos o horizonte de expectativas sob o qual a obra foi criada e recebida, para que possamos chegar às perguntas as quais respondeu, desvendando como os leitores a perceberam e compreenderam. Faz-se, assim, um diálogo entre passado e presente, já que cada sentido tem um horizonte, tanto na obra quanto no leitor, ou seja, a fusão de horizontes.

Os estudos aqui apresentados sobre *Tutaméia: terceiras estórias* foram divididos de acordo com sua cronologia, iniciando pela crítica mais antiga de (1976), fazendo um percurso pelos anos de (1989 e 1990), mostrando de uma forma geral como a crítica vem se comportando em relação a essa obra de Guimarães Rosa.

³⁰ JAUSS, Hans Robert. *Por uma hermenêutica literária*. Tradução Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1988, p. 15.

³¹ NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

³² NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

³³ RÓNAI, Paulo. *Especulações sobre Tutaméia*. In: *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 13-21.

2.1. *Tutaméia* – Benedito Nunes

Para o saudoso crítico paraense Benedito Nunes, as quarenta estórias de *Tutaméia* são distribuídas em quatro grupos que foram ordenados poeticamente, antecedidos por prefácios.

São estórias que podem representar grandes fábulas ou mitos. Nessa compreensão, têm-se as fábulas como espécie narrativa em que se objetiva passar um ensinamento por intermédio da ação de personagens ícones (sejam eles animais, pessoas ou coisas). Quanto aos mitos, são compreendidos numa perspectiva aristotélica de uma narrativa que, fruto de esforço cognoscitivo para compreender o incompreensível, individualiza (às vezes, personificando) verdades e princípios, tornando-os dogmaticamente irrefutáveis.

Segundo esse crítico literário, em Guimarães Rosa, o mito e a fábula, são elementos da *poiesis*, e são criados para ajudar a captar o sentido que mal se consegue vislumbrar em cada vida individual, minúscula e insignificante. E a vida cotidiana, em seus pequenos “causos” aparentemente insignificantes, é o complexo tema deste livro. É essa “leitura geral da vida que se faz por meio de todos os seus textos reunidos”³⁴ que confere a esta obra a tão reclamada unicidade de enredo, oriunda de uma multiplicidade de histórias. Portanto, no que se refere ao conteúdo dos contos, Benedito Nunes afirma:

Vista só no conteúdo esparso e amorfo de seu dia-a-dia, faz-se a vida com a matéria contingente e vária desses casos e acontecimentos – *tutaméias, tutmeíces* – que são os motivos das *Terceiras Estórias* de Guimarães Rosa.³⁵

O clima geral de *Tutaméia*, para Benedito Nunes, mesmo quando se mata ou morre, é o clima da comédia, excetuando dois contos: *Estorinha* e *Palhaço da boca verde*, esse segundo, inclusive, será posteriormente analisado. A comédia, pois, é aqui entendida como gênero narrativo em que a problemática do caso se resolve sem a necessária ação dos personagens, restaurando-se a situação inicial espontaneamente. Ao traçar um paralelo com o ritmo narrativo da Divina Comédia, de Dante, afirma que o gênero cômico leva da “carência à plenitude”, num sentido ascendente que igualmente nos remete ao ritmo ascendente platônico do mundo sensível imperfeito ao mundo inteligível perfeito. O crítico paraense também discorre sobre o caráter parabólico dos contos das *Terceiras estórias*, mostrando o modo figurativo das estórias, nas quais, por

³⁴ NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 203.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 203.

meio de comparação, o conjunto dos elementos evoca outras realidades, tanto fantásticas, quando reais, além de ilustrar lições de ética por vias simbólicas ou indiretas:

Alguns personagens de *Tutaméia* acertam quando pensam errar e erram quando pensam acertar. Tudo está certo no fim, já dizia Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*. Há quase sempre, no final de cada estória dessas últimas *Terceiras*, um acerto de Contas que satisfaz, repondo nos eixos a vida desgarrada, um inesperado demão da sorte, do acaso o das circunstâncias, que emenda o fio que antes se rompeu, troca o sim pelo não e o não pelo sim. (...) O apaixonado Terezinho, de “A vela ao Diabo”, recupera, na mais funda incerteza, a certeza de que era amado. Mais tais são os casos, as *tutaméias*, que se multiplicam. Pode-se, no entanto, ver no fundo das estórias o reflexo de uma parábola. Quem perde, ganha; quem se perde acaba por encontrar-se.³⁶

A despeito da recorrente crítica à obra, a qual diz respeito a uma possível falta de unidade que a caracteriza, posto que os contos foram publicados primeiramente separados, para que, depois, fossem reunidos em *Tutaméia*. O crítico paraense propõe que eles foram ligados por quatro prefácios escritos como meio de elucidar os caminhos porventura tortuosos à decifração dos espaços em branco da obra. Benedito Nunes, ao descrever esse processo de unidade em *Tutaméia*, afirma que

Prefácios e estórias formam assim um todo poeticamente ordenado. Nas estórias, a linguagem caminha num plano de criação e de recriação; os Prefácios contraponteam esse plano, como se, à semelhança de metalinguagem, contivessem eles algumas 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 um a outro circula, e da qual sai a fábula que se conta, para a maravilha de exemplo, no complexo das estórias: “Devagar e manso se desata qualquer enlço, esperar vale mais que entender, janeiro afofa o que dezembro endurece, as pessoas se encaixam nos seus veros lugares” (“Vida Ensinada”).³⁷

Em sua derradeira obra, o autor mineiro aperfeiçoa o seu jogo com a linguagem levando-a ao extremo do paradoxo, discorrendo de glosas humorísticas a expressões comuns, construindo nesse cotejo entre mundo e existência a expansão de neologismos. Aprender o jogo da linguagem de Guimarães Rosa em *Tutaméia* requer uma inclinação para perceber os pequenos episódios da vida. As “tutameices” são a maneira que o autor encontrou para reafirmar que o sentido das pequenas coisas do cotidiano sempre pode

³⁶ NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 205.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 210.

ser transmitido a partir da criação literária. Assim, a linguagem abre-se para a transmissão de mensagens, antes incomunicáveis:

Foi a dúvida, a tudo problematizando, que impulsionou esse jogo e que o conduziu àqueles últimos limites, onde a linguagem se transforma em meio de revelação, para dizer o que antes não podia ser dito.³⁸

Para Benedito Nunes, a conclusão que se pode inferir de *Tutaméia* é que os contos são marcados por um ritmo de comédia, além de serem acompanhados de uma intenção parabólica. Contudo, esse ritmo é modificado quando as histórias mudam de um para outro dos quatro grupos em que estão distribuídas. Isso ocorre, devido ao tom das matérias apresentadas nos Prefácios. Assim, de acordo com o exposto em “Aletria e Hermenêutica”; “Hipotrérico”; “Nós, os Temulentos” e “Sobre a Escova e a Dúvida” o leitor pode ter muitos enganos, espantos e revelações. Os Prefácios serão retomados no item (3.5) do terceiro capítulo, explicitando melhor suas particularidades. Destarte, para Benedito Nunes, o relato rosiano encaixou-se em outro maior texto, o da escrita das coisas. Tudo, desde que à linguagem se subjugue, apresenta sentido, mesmo que seja inexplicável. Pela linguagem podemos nos relacionar e entender o que existe, assim contos e vida estariam entrelaçados, e as “tutaméias” permitir-nos-iam tentar compreender o, às vezes, incompreensível da existência.

³⁸ NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.219.

2.2. *Tutaméia*: engenho e arte – Vera Novis

Vera Novis comenta a controvérsia crítica que gerou o livro *Tutaméia*, em 1967, na ocasião de sua publicação. Além disso, trata da questão do último livro de Guimarães Rosa ter poucos estudos em relação às suas outras obras. Fato que pode ser comprovado, ainda hoje, pois apesar de haver um aumento no número de estudos universitários sobre a obra, ainda são esparsas as suas referências bibliográficas, como no caso dos livros usados para essa pesquisa - por exemplo, o próprio livro de Vera Novis está esgotado e sem reedições - entre outros materiais usados nessa pesquisa encontravam-se na mesma situação, esgotados e não disponíveis em reedições, ou para consultas em bibliotecas.

Segundo a autora duas razões podem contribuir para a explicação desse fato: a primeira se refere à avaliação da evolução da obra de Guimarães Rosa. Já que a crítica via o texto minimalista de *Tutaméia* uma involução em relação às monumentais narrativas do autor, como *Grande Sertão: Veredas*.

A segunda razão que poderia explicar o pouco interesse pelo livro é que, num primeiro olhar, o livro é desconcertante. A impressão causada com a primeira leitura é de perplexidade, pois o livro parece um conjunto desigual, “como se fosse uma colcha de retalhos sem a preocupação com a harmonia de cores”. Assim observa Vera Novis

Além disso, a estranheza de quatro prefácios num só volume, o humor (excessivo para alguns) dominante nesses prefácios, a existência de dois títulos que têm a sua posição invertida no final do livro, de dois índices, de um glossário que arrola palavras não utilizadas no texto, tudo isso desconcerta e confunde o leitor.³⁹

Entretanto, se ultrapassada essa primeira barreira, logo o livro passa a ser mais instigante a cada nova leitura. A autora confessa que o seu método de análise em *Tutaméia* foi o da repetição, foi o da ruminância, foi a leitura ilimitada do mesmo texto até que ele passasse a ser visto como um outro texto. A partir daí, então Vera Novis percebeu que

No desenho que começou a se esboçar de algumas leituras, as estórias, que antes pareciam desconexas, mostraram-se fortemente relacionadas. Esta foi a indicação que levou à hipótese de que o livro *Tutaméia* poderia ser lido como um conjunto, e os contos, como fragmentos desse conjunto.⁴⁰

³⁹ NOVIS, Vera. *Tutaméia*: engenho e arte. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.23.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p.23.

Nesse sentido, a autora corrobora as ideias de Benedito Nunes, que também entende *Tutaméia* como uma totalidade poeticamente ordenada. Assim, Vera Novis selecionou doze contos nos quais podiam se perceber essas relações de uma forma mais incisiva. Fez a análise de cada conto separadamente, considerando sempre a sua unidade e respeitando a sua independência, ao mesmo tempo buscou apontar sua conexão com outros contos e com o todo da obra.

Logo, os três contos que tratam de ciganos foram aproximados: “O outro ou o outro”, “Faraó e a água do rio” e “Zingaresca”. Também aqueles em que aparece o personagem Ladislau: “Intruge-se”, “Vida ensinada” e “Zingaresca”. No último conto do livro, “Zingaresca”, os caminhos de Ladislau e dos ciganos se cruzam. E, além disso, um “achado” de leitura demonstrou ser Ladislau o narrador de “O outro ou o outro”, o que veio corroborar a solidariedade entre esses cinco contos.

A partir daí outras relações foram impondo-se gradativamente. Dados textuais acrescidos a depoimentos sobre Guimarães Rosa sugerem o personagem Ladislau como *alter ego* do autor e põem em pauta a presença de elementos biográficos no jogo temático da obra.

Se para Benedito Nunes, a função dos prefácios:

Não se esgota nesse mister de acesso às intenções das histórias e à linha característica das personagens. Cada um dá mais do que isso; e quando dizem e sugerem vale para além do grupo de contos com que imediatamente se relacionam.⁴¹

Vera Novis comenta que

Dos quatro prefácios de *Tutaméia*, dois já haviam sido publicados no jornal *O Globo* em 61. “Sobre a escova e a dúvida” foi publicado na revista *Pulso*, junto com outros contos depois reunidos em *Tutaméia*. “Aletria e Hermenêutica”, inédito, parece ter sido o único escrito com a finalidade mesma de prefácio do livro enquanto volume.⁴²

Dessa forma, os dois referidos prefácios se ligariam mais diretamente ao conteúdo das histórias e seriam referência para leitura dos contos que o seguem. Segundo a autora, podem-se aproximar alguns contos de acordo com um traço qualquer de pertinência, por exemplo, a recorrência de um tema ou a presença de um mesmo personagem em contos diferentes, e desse modo definir grupos nas quarenta histórias de *Tutaméia*. Assim, percebemos as histórias de amor, as histórias de ciganos, as histórias do vaqueiro Ladislau,

⁴¹ NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.208.

⁴² NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.25.

as estórias de cunho metalinguístico, as estórias sobre aprendizagem. O que demonstra alguma dificuldade é perceber a relação entre esses grupos de estórias e sua ligação num conjunto maior. No caso dos contos escolhidos para a análise no livro, o subconjunto de estórias sobre aprendizagem, serviria para o conjunto dos doze contos e, talvez, para a totalidade da obra.

As estórias de *Tutaméia* focalizam uma espécie de momento de transformação nos personagens. A autora retoma o crítico Benedito Nunes ao afirmar que essa transformação sempre tem uma direção ascendente, e, portanto um caráter positivo, de passagem de um estado de carência para um estado de plenitude. Para que ocorra essa mudança qualitativa de estado, os personagens necessariamente têm que passar por provações, com num ritual de iniciação. Ainda que a revelação ou a iluminação possa acontecer num último instante, a aprendizagem exige um lento processo de amadurecimento que, por sua vez, requer uma enorme paciência já que, corriqueiramente, a iniciação pode durar toda uma vida. O momento da iluminação pode coincidir com o momento da morte. Nesse caso a existência do homem na terra é apenas aprendizagem, e o que se aprende é o reconhecimento da vida como passagem para o conhecimento absoluto, transcendental. Segundo Novis, esta é a visão de Guimarães Rosa se levarmos em consideração a termo as proposições implícitas sobre o tema em sua última obra.

Existem graus na escala de aprendizagem; temos mestres e aprendizes em diferentes fases de aprendizagem. As estórias apontam a passagem de um a outro grau, a mudança de comportamento do personagem-aprendiz, na linguagem rosiana, sua transformação alquímica.

O par mestre-aprendiz pode assumir outras figuras, o mestre podendo ser o patrão, o tio, o marido ou a mulher, o chefe. O que é invariável é o modo de operação do processo: a economia de palavras, a contenção dos gestos.

Para a autora o tamanho reduzido dos contos de *Tutaméia* é atribuído somente ao curto espaço cedido pela revista *Pulso* para sua publicação. E “se isso é verdade, se o autor se obrigou a um exercício para conter numa forma reduzida um conteúdo que a princípio lhe seria excessivo, o resultado foi excelente”.⁴³

Assim como o crítico paraense, a autora concorda que há em *Tutaméia*, um clima de comédia: “como nas anedotas de abstração, as estórias de *Tutaméia* mais que humor

⁴³ NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.26.

têm ‘graça’⁴⁴. A estudiosa ressalta também que as estórias do livro, por mais inusitadas e complexas que sejam, armam-se sobre as mais simples equações. Já que elas propõem questões mais à intuição que à razão.

Voltando, então, ao problema da “dificuldade” em compreender os pontos mais instigantes de *Tutaméia*, a autora reafirma, que a aprendizagem é o tema nuclear do livro, e a aprendizagem pressupõem uma fase quase sempre difícil: a iniciação. As estórias narram o percurso dos personagens que, partindo da ignorância, chegam ao conhecimento; da aflição, à paz; do erro, à verdade. A temática remete também ao autor, pois nos quatro prefácios da obra, especialmente, em “Sobre a escova e a dúvida”, Guimarães Rosa expõe sua trajetória. No que se refere ao leitor, é convidado pelo autor a trilhar caminhos, por vezes tortuosos, sendo a linguagem cifrada de *Tutaméia* a sua prova maior.

2.3. Especulações sobre *Tutaméia* – Paulo Rónai

Anos depois da morte do seu amigo Guimarães Rosa, Paulo Rónai decide especular sobre o último livro do autor mineiro. Apesar de sentir-se impotente por ter sobrevivido a Guimarães Rosa, com muita responsabilidade, o crítico faz uma reflexão sobre *Tutaméia*.

Inicialmente, procura compreender o título do livro. Segundo Rónai, no *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, Aurélio definiu a palavra “tuta-e-meia”, vocábulo dicionarizado que mais se aproxima ao nome da obra, como “ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro”⁴⁵. Entretanto, Guimarães Rosa atribuiria tão pouco valor à sua obra? Provavelmente não, já que segredara ao crítico que dava grande importância a esse livro, pois ele havia “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, as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto.”⁴⁶. Com isso, reforça-se a ideia de unidade da obra, já apresentada por Benedito Nunes e Vera Novis.

Outra similaridade de pensamento com as outras recepções da obra reside no fato

⁴⁴ NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.27.

⁴⁵ RÓNAI, Paulo. *Especulações sobre Tutaméia*. In: *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 13.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p.14.

de Paulo Rónai também apresentar *Tutaméia* em seu caráter cômico:

Essa etimologia, tão sugestiva quanto inexata, faz de “tutaméia” vocábulo mágico tipicamente rosiano, confirmando a asserção de que o ficcionista pôs no livro muito, senão tudo de si. Mas também em nenhum outro livro seu cerceia o humor a esse ponto as efusões, ficando a ironia em permanente alerta para policiar a emoção.⁴⁷

Diverso questionamento perpassa pelo fato do autor ter chamado sua obra de *Terceiras Estórias* sem que houvesse as segundas, a solução a essa pergunta talvez fosse explicada por causa de alguns contos que estivessem fora de ordem, ou talvez pelo índice de releitura, que representariam uma nova leitura dos contos, ou seja, formando as “segundas estórias”, enfim, Guimarães Rosa nesse livro brinca com toda sua criatividade e coloca os leitores praticamente em uma corrida de obstáculos.

O crítico também questiona a multiplicação dos prefácios em *Tutaméia*, ao invés do habitual de apenas um prefácio, nessa obra encontramos quatro. Prefácio é aquele que antecede a obra literária. Contudo, no caso de um leitor que não se contente com uma única leitura, até um prefácio colocado no fim poderá ter uma serventia. E o autor reclamava até essa segunda leitura, abrindo e fechando o volume com as epígrafes de Schopenhauer.

Numa primeira leitura os prefácios podem parecer estórias, posteriormente é que hão de revelar uma mensagem. Juntos compõem uma análise do instrumento de expressão do autor, da natureza da sua inspiração, enfim, a própria finalidade da arte.

Dessa forma “Aletria e Hermenêutica” é uma antologia de anedotas que tratam do absurdo; é uma definição de estória. Suas estórias são anedóticas, na medida em que refletem o senso das coisas existentes.

Em “Hipotrérico” aparecem divertidas e expressivas inovações vocabulares. Trata-se de uma discussão do direito que tem o escritor de criar palavras.

“Nós, os temulentos” vai além de uma simples anedota de bêbado. Conta a dificuldade que um porre passa para regressar à sua casa. Todavia, os embates nos objetos que lhe importunam o caminho criam uma série de prosopopéias, fazendo dele, em embate com outro temulento que é o poeta, um agente de transfiguração do real.

Em “Sobre a escova e a dúvida” temos confissões das mais íntimas arroladas em seus sete capítulos, envolvidas não em disfarces de ficção, como ocorre em tantos narradores, mas, poeticamente, em metamorfoses léxicas e somáticas.

⁴⁷ RÓNAI, Paulo. *Especulações sobre Tutaméia*. In: *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 14.

Em meio aos prefácios, aparecem os quarenta contos, os quais Paulo Rónai diz serem merecedores de uma tentativa de abordagem.

Tirando os quatro prefácios já apresentados, *Tutaméia* contém quarenta “estórias” curtas, de três a cinco páginas, extensão imposta pela revista em que a maioria foram publicadas. Paulo Rónai entende que:

Longe de construir um convite à ligeireza, o tamanho medido obrigou o escritor a excessiva concentração. Por menores que sejam, esses contos não se aproximam da crônica: são antes episódios cheios de carga explosiva, retratos que fazem adivinhar os dramas que moldaram as feições dos modelos, romances em potencial comprimidos ao máximo.⁴⁸

Nesse ponto, o crítico e amigo de Guimarães Rosa concorda com a visão do crítico paraense e da professora paulista, na qual entendem que a limitação do espaço da publicação na *Pulso* serviu como um incentivo à inventividade do autor, pois, com isso, conseguiu condensar em poucos parágrafos um requintado trabalho linguístico, além de uma variada elaboração de enredos.

Para o crítico a unidade dessas quarenta narrativas está na homogeneidade do cenário, das personagens e do estilo. E elas podem, inclusive, possuir uma ordenação oculta

Estonteado pela multiplicidade dos temas, a polifonia dos tons, o formigar de caracteres, o fervilhar de motivos, o leitor há naturalmente de, no fim do volume, tentar uma classificação das narrativas. É provável que a ordem alfabética de sua colocação dentro do livro seja apenas um despistamento e que a sucessão deles obedeça a intenções ocultas. Uma destas será provavelmente a alternância, pois nunca duas peças semelhantes se seguem. A instantâneos mais esboçados de estados de alma sucedem densas microbiografias; a patéticos atos de drama rápidas cenas divertidas; incidentes banais do dia-a-dia alternam com episódios lírico-fantásticos.⁴⁹

Na própria contextura dos contos o inexistente demonstra a vontade de se materializar. Em “Os três homens e um boi”, três vaqueiros conversando inventam um boi cuja idéia há de lhes sobreviver em mito. Com “Lá nas campinas” há alguém preso a um fragmento de memória, tentando ressuscitar a frase que lhe sobrenada na mocidade. Ainda em “Hiato” encontra-se uma ameaça demoníaca, um touro furioso, de perto, apenas um manso marruás.

Em “Reminiscção” o amante obstinado de uma megera transmite por um instante

⁴⁸ RÓNAI, Paulo. *Especulações sobre Tutaméia*. In: *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.17.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p.19.

aos demais a distorcida imagem que dela formara. “Rebimba, o bom” mostra a ideia da existência de um desconhecido benfazejo que ajuda um desamparado a safar-se de suas crises. Com “Ripuária” vemos um rapaz ribeirinho consumir-se de saudades pela outra margem do rio, até descobrir o mesmo mistério em sua amada. “João Porém, o criador de perus” conta uma história em que alguém cria um amor e mantém-se fiel a uma donzela inventada por trocistas.

Num terceiro grupo de histórias, “Barra da Vaca” fala de um povo dum lugarejo que se livra de um forasteiro doente em quem se descobre um perigoso cangaceiro. Em “Como ataca a sucuri”, um caçador vindo da cidade escapa com astúcia às armadilhas preparadas pelo seu bronco hospedeiro. “Desenredo” conta a história de um apaixonado, que mesmo enganado duas vezes, prefere perdoar à amada para depois viverem felizes, e ainda reabilita a imagem dela junto aos vizinhos.

Noutros contos há uma solução inesperada. “Grande Gedeão” mostra o caso de um lavrador que por entender de través a frase de um sermão, pára de trabalhar e melhora de sorte. Em “Curtamão” um noivo amoroso, que sonhava com um lar bonito, é abandonado pela noiva, mas o sonho não foi em vão, já que nasce uma escola. Em “Azo de almirante” assistimos a vocação de barqueiro despertada num camponês, a partir de uma enchente que lhe sobrepujou a vida.

“Melim-Meloso” trata de uma personagem folclórica cuja força consiste em desviar adversidades extraindo efeitos bons de causas ruins. Em “Faraó e a água do rio”, “O outro ou o outro” e “Zingaresca” aflora uma amostra de uma epopeia cigana, provas da atração especial que esse povo exercia sobre Guimarães Rosa.

Para Paulo Rónai, o romancista Guimarães Rosa por meio de *Tutaméia* tornou-se vitorioso em um gênero menor, o conto. Cita, então, dois contos, que para ele, são duas obras-primas, capazes de assegurar uma posição excepcional ao autor mineiro: “Antipleripléia”, que é o relatório feito em termos ambíguos por um aleijado, ex-guia de cego, do acidente em que seu chefe e protegida perdem a vida. O narrador era confidente, alcoviteiro e rival do morto, vai partilhando com os leitores seu sentimento de ciúme, compaixão e ódio; e “Esses Lopes”, que é uma história contada pela protagonista, de um clã de brutamontes violentos que expiam uma após o outro, vítimas da mocinha indefesa a quem julgavam reduzir a amante e escrava. Nesse sentido, após a leitura e a releitura dessa obra, cada um descobrirá dentre as quarenta estórias a sua narrativa predileta, aquela que mais instiga sua imaginação. Em relação a presente dissertação, privilegiamos três contos que abordam a temática amorosa “João Porém, o

criador de perus”, “A vela ao Diabo” e “Palhaço da boca verde”, por entender que os episódios que versam sobre o tema demonstram toda a “tutameíce” presente na linguagem rosiana.

A partir dessa revitalização das interpretações feitas de *Tutaméia*, percebemos que os arranjos intelectuais apresentados pelos estudiosos trabalhados, não possuem uma superioridade entre eles, e sim são concretizações das recepções da obra aceitas como formadoras de um horizonte de expectativa, que dão ao livro uma séria de respostas de acordo com seus variados questionamentos.

Assim, após comparar o efeito atual das *Terceiras Estórias* com o desenvolvimento histórico de sua recepção, formamos um juízo de valor, que corrobora a hipótese inicial deste trabalho, na qual, afirmava-se que o aludido livro merecia um lugar de destaque na obra de Guimarães Rosa, já que representa o ápice de seus estudos sobre a linguagem, além de demonstrar sua maestria enquanto fabulista.

Continuando esse processo dialógico com *Tutaméia*, no próximo capítulo abordaremos as especificidades da obra, investigando seus sentidos possíveis, além de discutir sobre a estilística singular rosiana empregada nesse seu derradeiro livro. Concluindo a tarefa, por meio da hermenêutica literária, examinaremos os referidos contos comparando suas publicações na revista e em livro, voltando ao sentido primeiro utilizado pelo autor no periódico, para perceber desde o conjunto da sua primeira forma apreendida, como se podem iluminar os detalhes obscuros, na tentativa de esclarecer uma série de conjecturas dentro do contexto, procurando aspectos do sentido que ainda ficaram em aberto na coerência significativa de sua publicação de 1967.

3. *TUTAMÉIA: TERCEIRAS ESTÓRIAS – SUAS SINGULARIDADES E VARIAÇÕES ENTRE AS PUBLICAÇÕES DA REVISTA E DO LIVRO*

Tutaméia é, sem dúvida, uma obra que merece especial atenção, pois está repleta de detalhes significativos, para compreensão do seu sentido global. Os paratextos trazidos no livro demonstram as pistas que o autor deixa para a solução do enigma da significação dessa obra. Desse modo, é importante analisar mais detidamente suas partes constituintes, a fim de elucidar a completude que, por vezes, pode parecer inexistente. Assim, *Tutaméia: terceiras estórias* é uma obra para ser lida e relida, como o próprio autor incentivava. Com o intuito de desvendar estrutural e semanticamente a obra desse autor mineiro, far-se-á uma análise mais acurada em relação aos seus elementos paratextuais, buscando entender as partes para compreensão do todo. Título, Subtítulo, Epígrafes e Prefácios são alvo da nossa análise, pois demonstram os mecanismos do jogo da linguagem que o autor usou nessa obra.

3.1. *Tutaméia: Terceiras Estórias – Publicações em Jornais e Revistas*

A partir de 1961, Guimarães Rosa concentrou sua atividade literária na confecção de estórias curtas, a maior parte delas publicadas em colunas literárias de periódicos do Rio de Janeiro: o jornal *O Globo* e as revistas *Pulso* e *Senhor*. Nessa época também, correspondia-se com seus tradutores, Edoardo Bizarri e Curt Meyer-Clason. Nas cartas, mantinha inúmeras discussões sobre a poética, algumas revelações sobre suas inovações linguísticas, que contribuíram para que o escritor refletisse, de forma mais sistemática, sobre sua obra, o que de fato poderemos notar nas *Terceiras Estórias*, livro em que os paratextos (prefácios, índices e epígrafes) já tratam de sua arte, de sua poética.

No jornal *O Globo*, o autor publicou “Hipotrérico” (14.01); “Nós, os temulentos” (28.01) e “Melim-meloso” (22.04) de 1962. Sobre a empreitada de Rosa na tentativa de divulgar a sua obra publicando-a em jornais e revistas disse Manuel Bandeira: Escrever para jornal é como escrever na areia: Rosa grava na pedra. Para a eternidade. Assim, o que Rosa está fazendo em *O Globo* é, capítulo a capítulo, mais um livro, digno de ficar junto de Sagarana, Corpo de Baile e Grande sertão: veredas.⁵⁰

⁵⁰ BANDEIRA, apud COSTA, Ana Luiza Martins. *Memória Seletiva – Veredas de Viator*. In: _____. *Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles (IMS), 2006. Capítulo I, p. 41.

Em maio de 1965, Rosa passa a publicar pequenos contos no jornal médico *Pulso*, do Rio de Janeiro: editado pelo laboratório de Sidney Ross; dirigido pelo doutor Roberto de Souza Coelho, que circula entre médicos do Brasil inteiro, e onde Drummond também colabora.⁵¹ O autor enviou 17 contos para o *Pulso*, dos quais 14 foram republicados, com algumas modificações, em *Tutaméia*.

Entre janeiro e dezembro de 1966 publicou mais 26 pequenos contos na *Pulso*: 24 deles, republicados em *Tutaméia*. E, finalmente, entre janeiro e julho de 1967, publicou 13 contos na *Pulso*, dos quais, seis deles aparecerão mais tarde organizados em *Tutaméia*. Desses seis, quatro contos aparecem incorporados no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, são eles: “Sobre os Planaltos” (04.03); “Caderno de Zito” (18.03), ambos incorporados no item VII do dito prefácio; “Inteira/incessância” (15.04), incorporado no item II do prefácio e “Transtempo” (22.04), incorporado ao item III do prefácio.

Dos quarenta e quatro textos de *Tutaméia*, apenas sete não foram localizados, em formato de revista, por não constarem no acervo da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC - RS), instituição que cedeu os arquivos à nossa pesquisa, são eles: “Aletria e hermenêutica” (por ser o único texto inédito escrito especificamente para a obra), “Desenredo”, “Estoriinha”, “Grande Gedeão”, “Melim-Meloso”, “Nós, os temulentos” e “-Uai, eu?”.

Vejam os quadros de publicações que fazem parte da obra que ocorreram em jornais e revistas.

<i>Textos</i>	<i>Meio e Data</i>
ALETRIA E HERMENÊUTICA	Prefácio não publicado
1. Antiperipléia	<i>Pulso</i> 22/01/1966
2. Arroio-das-antas	<i>Pulso</i> 05/02/1966
3. A vela ao diabo	<i>Pulso</i> 11/12/1965
4. Azo de Almirante	<i>Pulso</i> 18/09/1965
5. Barra da Vaca	<i>Pulso</i> 28/05/1966
6. Como ataca a sucuri	<i>Pulso</i> 27/11/1965
7. Curtamão	<i>Pulso</i> 09/07/1966
8. Desenredo	<i>Pulso</i> 29/05/1965

⁵¹ BANDEIRA, *apud* COSTA, Ana Luiza Martins. *Memória Seletiva – Veredas de Viator*. In: _____. *Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles (IMS), 2006. Capítulo I, p.47.

9. Droenha	<i>Pulso</i> 10/12/1966
10. Esses Lopes	<i>Pulso</i> 03/09/1966
11. Estória nº. 3	<i>Pulso</i> 17/09/1966
12. Estorinha	<i>Pulso</i> 25/06/1966
13. Faraó e a água do rio	<i>Pulso</i> 26/11/1966
14. Hiato	<i>Pulso</i> 02/10/1965
HIPOTRÉLICO	<i>O Globo</i> 14/01/1962
15. Intruge-se	<i>Pulso</i> 30/04/1966
16. João Porém, o criador de perus	<i>Pulso</i> 21/08/1965
17. Grande Gedeão	<i>Pulso</i> 02/04/1966
18. Reminiscão	<i>Pulso</i> 16/04/1966
19. Lá, nas campinas	<i>Pulso</i> 14/05/1966
20. Mechéu	<i>Pulso</i> 21/01/1966
21. Melim-Meloso	<i>O Globo</i> 22/04/1962
22. No prosseguir	<i>Pulso</i> 13/11/1965
NÓS, OS TEMULENTOS	<i>O Globo</i> 28/01/1962
23. O outro ou o outro	<i>Pulso</i> 16/10/1965
24. Orientação	<i>Pulso</i> 26/06/1965
25. Os três homens e o boi	<i>Pulso</i> 15/10/1966
26. Palhaço da boca verde	<i>Pulso</i> 04/02/1967
27. Presepe	<i>Pulso</i> 25/12/1965
28. Quadrinho de estória	<i>Pulso</i> 06/08/1966
29. Rebimba, o bom	<i>Pulso</i> 23/07/1966
30. Retrato de Cavalo	<i>Pulso</i> 11/06/1966
31. Ripuária	<i>Pulso</i> 20/08/1966
32. Se eu seria personagem	<i>Pulso</i> 05/03/1966
33. Sinhá Secada	<i>Pulso</i> 01/10/1966
SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA	<i>Pulso</i> 15/05/1965 Publicado com o título: <i>A escova e a dívida</i>
34. Sota e barla	<i>Pulso</i> 19/03/1966
35. Tapiiraiauara	<i>Pulso</i> 10/07/1965
36. Tresaventura	<i>Pulso</i> 04/09/1965
37. – Uai, eu?	<i>Pulso</i> 07/08/1965
38. Umas formas	<i>Pulso</i> 19/02/1966
39. Vida ensinada	<i>Pulso</i> 12/11/1966
40. Zingarêscas	<i>Pulso</i> 29/10/1966

3.2. Título e Subtítulo

Desde o estabelecimento da estrutura do livro pelos primeiros impressores paginadores, notam-se elementos que compõem a história da editoração. São verificados o formato, a diagramação e o traçado de caracteres, que foram aproveitados da tradição manuscrita e que até hoje são elementos básicos para a estrutura do livro como objeto.

Devemos considerar as inovações, como o novo suporte da escrita em página impressa, um exemplo dessa inovação estética. A tipografia evoluiu e embora nos textos manuscritos já fosse possível contar com a divisão da obra em capítulos organizados em seções maiores, a abertura e fechamento do livro sob formas tradicionais, ilustrações na página de modo padronizado, a normatização tipográfica ocorreu antes de o livro completar cem anos de história.

O diagramador é o responsável por seguir essa normatização, uma determinada sequência na disposição dos elementos constitutivos do livro, considerados em partes: pré-textual, textual e pós-textual, em alguns casos, elementos extratextuais.

Em *Tutaméia*, chama atenção do leitor, por exemplo, o registro gráfico da obra em que, caracteres redondos empregados nos quarenta contos, opõem-se a caracteres em itálico, presentes nos prefácios, citações, epígrafes e hipógrafes. Paratextos duplicados, como o caso dos dois índices; a presença de quatro prefácios distribuídos no corpo do texto, diferenciados dos contos, em tamanho e temas, causando certo desconforto ao leitor – visto que são espaços dentro da obra nos quais são abordadas questões teóricas sobre a recepção da obra de arte literária.

O título é um elemento paratextual fundamental, pois contribui para a identificação do texto, por exemplo, como literário ou não-literário. No caso de tratar-se de uma obra literária o título pode realçar uma categoria da narrativa como personagem, ação, tempo ou espaço e pode classificar a obra quanto a um gênero literário, ou ainda pode ser mais evasivo e exigir do leitor um esforço maior, contribuindo, ou não, no processo de leitura para a interpretação da obra.

Tutaméia: terceiras estórias, título e subtítulo da última obra publicada por Guimarães Rosa, chamam atenção por dois motivos especiais. O primeiro deles, com relação ao título, pelo aspecto semântico da palavra, de ampla significação e desautomatizadora, uma vez que não é palavra do uso corrente em nossa língua.

Consideramos o título uma antífrase da obra - *Tutaméia*, como algo pequeno e ninharia - uma vez que Guimarães Rosa certamente considerou a composição total da

obra com cuidado, esmerando-se em comunicá-la através do direcionamento dado pelos paratextos que compõe o todo; o segundo motivo, diz respeito ao subtítulo da obra, considerando que o autor havia publicado anteriormente as *Primeiras Estórias* e não houve as “segundas”, por que então as terceiras? Instigante peculiaridade já anteriormente mencionada.

Quanto ao termo “estória”, utilizado largamente pelo autor, observamos o comprometimento do mesmo com a invenção. Em “Aletria e hermenêutica” o autor de *Tutaméia* anuncia o seu comportamento com o ato do fazer literário: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História.”⁵². O que aponta a obra de arte tida como invenção, sem abrigar qualquer compreensão simplificada do real.

Eduardo Portella num artigo publicado para o *Jornal do Brasil* em 1967, acerca de *Tutaméia* aponta que:

A arte parte da realidade para criar a realidade. Mas esse vínculo não pode converter-se nunca num cerceamento, por imposições de correspondência à realidade, aqui entendida no seu sentido físico, fotográfico, fechado. Sem dúvida todo esforço artístico decola de uma pista concreta, que é o suporte material imprescindível ao fazer. Mas este suporte material recebe da organização formal novo alento e inédito perfil; pela circunstância mesma de que não existem isoladamente, já que retiram da estrutura sua força e sua vida. E essa estrutura, vitalizada por suas dimensões intermediárias é sempre mais do que sensibilidade e idealidade. É nesse terceiro reino que se localiza a arte.⁵³

A originalidade do título e subtítulo de Guimarães Rosa nesta obra remonta a idéia da *mimese* aristotélica. A literatura de Rosa não pretende ser cópia ou representação da natureza. Nem a primeira nem a segunda, mas uma terceira natureza.

No tocante ao vocábulo “estória”, a norma admite apenas a grafia de “história” que etimologicamente vem do grego *historía*. Na explicação de Antônio Geraldo da Cunha em seu Dicionário Etimológico temos:

História sf. ‘Crônica, relato’ (...) Modernamente, por sugestão do escritor e folclorista brasileiro Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), foi introduzida na linguagem do folclore e das ciências humanas em geral, a variante popular e arcaica *estória*, para designar, especificamente, os contos, narrativas, tradições e lendas do povo

⁵² ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, p.3.

⁵³ COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa – Seleção de Textos*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1991, p. 199.

(brasileiro); com história/estória compare-se o ing. History/story (...).⁵⁴

Assim como Câmara Cascudo, Guimarães Rosa admite a palavra em seu vocabulário e a traz em títulos de suas publicações, necessariamente se tratando de contos: *Primeiras estórias* e *Terceiras estórias* e mais tarde em 1969, após a morte do autor a publicação *Estas estórias*.

3.3. Epígrafes

Quando há epígrafe numa obra, segundo Araújo, “ela pode vir na página ímpar, fronteira ao verso em branco da página de dedicatória ou figurar junto com esta na mesma página.”⁵⁵ No caso de a epígrafe vir definida como citação, ou pensamento relacionado à matéria tratada no corpo do texto, ela aparece no início de seções principais ou de capítulo de obra. Pode trazer a referência de onde foi extraída ou apenas o nome de seu autor.

No caso de *Tutaméia*, a epígrafe considerada como pré-texto da edição analisada, vem entre o título e o sumário.

A epígrafe, no estatuto do paratexto, segundo Compagnon, é uma condensação do prefácio, no qual o autor mostra as suas cartas: Sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se com o seu senso ou seu contrasenso -, infere-o, resume-o.⁵⁶

A epígrafe inicial, texto de Schopenhauer, localizada antes do primeiro índice, diz: “Daí, pois, como já se disse exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.”⁵⁷

A epígrafe final, localizada no segundo índice, de releitura, diz: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.”⁵⁸

⁵⁴ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 414.

⁵⁵ ARAÚJO, Emanuel. *A Construção do Livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 442.

⁵⁶ COMPAGNON *apud* TURRER, Daisy. *O livro e a Ausência de Livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 58.

⁵⁷ SCHOPENHAUER *apud* ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, p.192.

⁵⁸ *Idem, ibidem*. p. 194.

Ambas as epígrafes são de Schopenhauer e representam o livro, orientando a sua leitura e releitura. Guimarães utiliza as epígrafes como citação, elas não aparecem somente nos índices como paratextos, mas também ao início e às vezes ao final de alguns contos, neste caso, chamadas de hipógrafes⁵⁹.

Apontamos as epígrafes no quadro que se segue relacionando-as aos contos e sua localização nas páginas da obra. Rosa também se valeu de hipógrafes em alguns contos, são eles: “Barra da vaca”, “Retrato de cavalo” e “Vida ensinada”.

Numeração	Índices – Conto	Texto – Citação	Autor	Página
Epígrafe 1	Índice 1	“Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.”	SCHOPENHAUER	P. 05
Epígrafe 2	Índice 2	“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.”	SCHOPENHAUER	P. 193
Epígrafe 3	Arroio-das-antas	“E eu via o gado todo branco minha alma era de donzelas.”	PORANDIBA	P. 17
Epígrafe 4	A vela ao diabo	“E se as unhas roessem os meninos?”	ESTÓRIA IMEMORADA	P. 21
Epígrafe 5	Barra da vaca	“Quando eu morrer, que me enterrem na beira do chapadão – contente com minha terra, cansado de tanta guerra, crescido de coração.”	Tôo.	P. 27
Epígrafe 6	Hipotrélico	“Hei que êle é.”	Do IRREPLEGÍVEL	P. 64
Epígrafe 7	João Porém, o criador de perus	“Se procuro, estou achando. Se acho, ainda estou procurando?”	Do QUATRÊVO	P. 74
Epígrafe 8	Lá, nas campinas	“... nessas tão minhas lembranças eu mesmo desapareci.”	DIURNO.	P. 84
Epígrafe 09	Mechéu (primeira)	“Êsses tontos companheiros que me fazem companhia...”	Meio de Moda.	P. 88
Epígrafe 10	Mechéu (segunda)	“– Isto não é vida!... É fase de metamorfose.”	Do Entrespelho.	P. 88
Epígrafe 11	Orientação	“-Uê, ocê é o Chim?”	O CULE CÃO	P. 108

⁵⁹ Neologismo que designa epígrafe ao final do texto.

		– Sou, sim, o Chim sou.”		
Epígrafe 12	Retrato de Cavalo	“O que um dia vou saber, não sabendo eu já sabia.”	Da ESPEREZA.	P. 130
Epígrafe 13	Sobre a escova e a dúvida – I	“Atenção: Plínio o Velho morreu de ver de perto a erupção do Vesúvio”	Ia. TABLETA	P.146
Epígrafe 14	Sobre a escova e a dúvida - I (segunda)	“Nome nem condição valem. Os caetés comeram o bispo Sardinha, peixe, mas o navegador Cook, cozinheiro, também foi comido pelos polinésios. Ninguém está a salvo.”	Das EFEMÈRIDES ORAIS.	P. 146
Epígrafe 15	Sobre a escova e a dúvida - (terceira)	“Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento.”	SEXTUS EMPÌRICUS.	P. 146
Epígrafe 16	Sobre a escova e a dúvida – II	“A matemática não pôde progredir, até que os hindus inventassem o zero.”	O DOMADOR DE BALEIAS.	P. 148
Epígrafe 17	Sobre a escova e a dúvida – III	“Conheci alguém que, um dia, ao ir adormecendo, ouviu bater quatro horas, e fez assim a conta: uma, uma, uma, uma; e ante a absurdez de sua concepção, pegou a gritar: - <i>O relógio está maluco, deu uma hora quatro vezes!?”.</i>	P. Bourdin, apud Brunshvicg, citados na <i>Lógica</i> de Paul Mouy.	P. 149
Epígrafe 18	Sobre a escova e a dúvida – IV	“Um doente do asilo Santa-Ana veio de METz a Paris sem motivo: no mesmo dia, foi saudar na Faculdade de Medicina o busto de Hipócrates, assistiu a uma aula de geometria na Sorbonne, puxou a barba de um passante, tirou o lenço do bolso de outro, e foi preso finalmente quando quebrava louças da vitrina de um bazar.”	Dr. Lévy- Valensi, <i>Compêndio de Psiquiatria</i>	P. 152
Epígrafe 19	Sobre a escova e a	“Quem não tem cão caça com	QUIABOS	P.156

	dúvida – V	gato...” – re-clama o camundongo.		
Epígrafe 20	Sobre a escova e a dúvida – V (segunda)	“A fim, porém, de poder-se ter mais exata compreensão de tais antíteses, darei os Modos de conseguir-se a suspensão de julgamento.”	SEXTUS EMPIRICUS	P. 156
Epígrafe 21	Sobre a escova e a dúvida – VI	“Problemas há, Liberális excelente cuja pesquisa vale só pelo intelectual exercício, e que ficam sempre fora da vida; outros investigam-se com prazer e com proveito se resolvem. De todos te ofereço, cabendo-te à vontade decidir se a indagação deve perseguir-te até o fim, ou simplesmente limitar-se a uma encenação para ilustrar o rol dos divertimentos.”	SÊNECA	P. 156-157
Epígrafe 22	Sobre a escova e a dúvida – VII	“Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade.”	TOLSTÓI	P. 160
Epígrafe 23	Sobre a escova e a dúvida – VII (segunda)	“Agora, que já mostramos seguir-se a tranqüilidade à suspensão de julgamento, seja nossa próxima tarefa dizer como essa suspensão se obtém.”	SEXTUS EMPIRICUS	P. 161
Epígrafe 24	Tresaventura	“... no não perdido, no alémpassado”	MNEMÔNICUM	P. 174
Epígrafe 25	Vida Ensinada	“Aí, quando se pegou a supradita estrada, da serra, nos neblinões, o gado jurou descrito mais sabiado, a gente teve de aboiar de antigamente; para a idéia não se tendo prazo, em tanto caminho das terríveis possíveis sortes. A memória	Da OUTRA BOIADA URUCUIANA, Jornada penúltima.	P.184

		<p>da gente teve medo. Mas o nosso bom São Marcos Vaqueiro, viageiro, ajudou: primeiro mandou forte desalento; depois então, a coragem. Deu um justo lugar de paragens, refresquinhas novas águas de brota, roteiro mais acomodado, capim pelo farto, mais o gado tendo juízo. Assim, de manhã cedo à tarde, tudo se inteirou num arredondamento. Tão certo como eu ser vaqueiro Martim, o de muitos pecados, mas com eles descontentado. Sem embargos se adormecemos. Na descambada da serra, ainda ventava, a gente cuidando em nós e neste mundo de agora – o que são matérias de tempo adiante.”</p>		
--	--	--	--	--

3.4. Sumários/ Índices

O índice pode vir no início ou no final da obra e deve trazer indicação de página. É um dos elementos que contribui, organizacionalmente falando, com o leitor na localização do texto dentro da obra, trata-se de uma listagem dos elementos ou unidades constitutivos do livro.

O sumário pode vir antes ou depois do prefácio, embora haja recomendações para que ele venha depois do prefácio, da lista de ilustrações e da lista de abreviaturas, na prática, não é o que sempre encontramos talvez em função de dificultar a localização para o leitor. O caráter principal do sumário é garantir ao leitor uma ordenação sistemática do livro, não necessariamente em ordem alfabética, não se deve, portanto confundí-lo com índice, esse igualmente remissivo, mas alfabetado. O sumário deve reproduzir com fidelidade, no seu caráter de pré-texto, o enunciado da organização do

livro e os fólhos, números de página, devem ligar-se aos títulos de maneira direta e cômoda para o leitor.

É desse ponto que incorre uma grande curiosidade pré-textual de *Tutaméia*, o livro apresenta não um sumário, mas um índice, aliás, dois: o primeiro, logo após a citação de Schopenhauer, em ordem (supostamente) alfabética, uma vez que, esta se interrompe a ordem a partir da letra “J” seguido de “G” e “R”, as iniciais do autor, a ordem alfabética depois dessa inferência é retomada em “L” e vai até “Z”; já o segundo, na parte pós-textual, no final do livro, com o título de “Índice de releitura”, indicando outra organização textual, que separa os prefácios da obra, dos contos propriamente ditos, com uma nova epígrafe, também de Schopenhauer.

Baseando-se na edição de 1967⁶⁰, segue abaixo uma tabela feita de acordo com o índice da obra, destacando-se, então, os quatro prefácios e a repentina modificação da ordem alfabética de listagem dos contos, ocorrida logo em seguida ao J.

<i>Aletria e hermenêutica</i> 3	No prosseguir 97
Antiperipléia 13	<i>Nós, os temulentos</i> 101
Arroio-das-Antas 17	O outro ou o outro 105
A vela ao diabo 21	Orientação 108
Azo de almirante 24	Os três homens e o boi 111
Barra da Vara 27	Palhaço da boca verde 115
Como ataca a sucuri 31	Presepe 119
Curtamão 34	Quadrinho de estória 122
Desenredo 38	Rebimba, o bom 126
Droenha 41	Retrato de cavalo 130
Esses Lopes 45	Ripuária 134
Estória n.º 3 49	Se eu seria personagem 138
Estoriinha 53	Sinhá Secada 142

⁶⁰ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967. p. 189.

Faraó e a água do rio 57	<i>Sôbre a escova e a dúvida 146</i>
Hiato 61	Sota e barla 167
<i>Hipotrérico 64</i>	Tapiiraiuara 171
JOÃO PORÉM, O CRIADOR DE PERUS 74	Tresaventura 174
GRANDE GEDEÃO 77	— Uai, eu? 177
REMINISÇÃO 81	Umas formas 180
Lá, nas campinas 84	Vida ensinada 184
Mechéu 88	Zingarêscas 189
Melim-Meloso 92	
Detalhes da tabela:	
<i>Itálico = Prefácios</i>	
CAIXA ALTA = MUDANÇA DE ORDEM ALFABÉTICA	
Letra cursiva= Demais contos	

Os índices encontram-se nos extremos da obra, o primeiro apresenta o título TUTAMÉIA no topo da página, em caixa alta seguido do subtítulo (TERCEIRAS ESTÓRIAS), também em caixa alta, mas em fonte menor; o segundo apresenta o título TERCEIRAS ESTÓRIAS e traz como subtítulo entre parênteses (TUTAMÉIA), mantendo a mesma diagramação anterior, embora, evidenciem a troca de título por subtítulo. Na sequência, a inscrição “Índice de releitura”, a citação de Schopenhauer, que didaticamente, quer instruir o leitor a respeito da necessidade de releitura e os prefácios diferenciados dos contos pela separação indicada em caixa alta “PREFÁCIOS” e pelo emprego dos caracteres em itálico no título dos mesmos. Na expressão “OS CONTOS”, onde efetivamente enumera as quarenta “estórias”, mantendo a interrupção da ordem alfabética depois da letra “J”, como ocorre no primeiro índice.

Intencionalmente, o autor apresentou através da exploração dos elementos pré-textuais e pós-textuais, outra, ou outras, maneiras de orientar a leitura.

3.5. Prefácios

O prefácio é um elemento paratextual reservado define-se como uma espécie de esclarecimento, apresentação escrita pelo próprio autor ou por outra pessoa. Deve começar em página ímpar, quanto ao tratamento gráfico, é o mesmo dado ao corpo do texto, exceto quando se pretende destacá-lo. Quando há casos de uma nova edição da obra, com um novo prefácio escrito, este deve preceder o primitivo, então reintitulado prefácio da 1ª. edição. Para manifestar o seu grau de consciência literária, o autor recorre ao prefácio a fim de determinar: o conhecimento intencional depositado no material literário; o elenco de técnicas ali atuantes; seus procedimentos práticos; sua função de realização no todo ou em partes da obra.

A principal função de um prefácio de obra literária pode ser a de sintetizar a obra ou orientar-lhe a leitura, como conceito operacional, o prefácio foi definido por Aristóteles como discurso demonstrativo pela apresentação que se faz do assunto a ser tratado no corpo da obra, onde podemos encontrar, geralmente, a razão de existir da obra, há em alguns casos uma vasta explicação de temas, motivos e elementos que podem ser encontrados no corpo do texto. É considerado um elemento importante para o autor esclarecer-se, prestar contas ao leitor ou introduzi-lo à leitura do texto que se seguirá. Muitos prefácios vão além da mera função demonstrativa, tentam persuadir ou conquistar a atenção do leitor para a visão do autor, esses poderiam ser chamados de prefácios que exercem uma função sinestésica, em que a percepção do leitor deverá fazer conjunto com a percepção do autor.

Outra importante consideração com relação ao prefácio é que o mesmo configura-se como discurso paralelo ao da ficção, ou seja, existe uma diferença entre o ser da ficção e o ser do prefácio, necessariamente o prefácio não quer ser a ficção e para tanto é localizado numa posição externa, como paratexto, o que torna o prefácio, de certo modo, um elemento autônomo, mas, vinculado à obra, uma vez que se refere ao que é tratado na obra literária. Chama-se função pertinente aquela que caracteriza o prefácio pela sua autodeterminação.

O Prefácio, como paratexto é o lugar em que o autor se afasta da obra para que ela possa existir. Distanciado da obra pelo espaço no qual se inscrevem, mas integrados no caso de *Tutaméia*, os prefácios, que trazem formulações teóricas sobre a literatura e a um só tempo condensam-se com a linguagem utilizada por Guimarães Rosa em suas estórias, em busca de uma poética.

Alguns prefácios se pretendem como crítica literária e oferecem um método de interpretação àquilo de que eles falam, obviamente, o sentido do prefácio que aponta para essa função acessória deve ser um prefácio escrito pelo próprio autor, o mesmo da obra literária, realizando uma espécie de auto-interpretação.

Há prefácios que atraem a atenção do leitor para a criatividade do autor, prefácios em que o autor pode dissimular, o que na realidade ele pode fazer na obra literária e então, o paratexto - prefácio lhe seria inútil. Num prefácio e texto literário de um mesmo autor pode haver uma linha tênue para distingui-los.

Um prefácio metapoético deve trazer como anuncia o nome, uma forma de metalinguagem do texto poético e desse ponto revelar a consciência técnica que o autor possui de seu texto, deve mostrar uma visão geral da arte literária. Pode ser considerado uma crítica do autor ao seu próprio fazer artístico. A razão desta definição está voltada para os prefácios metapoéticos de *Tutaméia* que traduzem esse fazer artístico. Sobre os referidos prefácios, nos alerta Benedito Nunes:

Registre-se, porém, que a função dos Prefácios não se esgota nesse mister de acesso às intenções das estórias e à linha característica dos personagens. Cada um dá mais do que isso; e quando dizem e sugerem vale para além do grupo de contos com que imediatamente se relacionam.⁶¹

Nessa obra observamos a utilização dos prefácios como forma inovadora, misturados aos contos, os prefácios, são percebidos através do índice de releitura indicado ao final da obra. São inovações anunciadas por Guimarães Rosa, rompendo com o estatuto do paratexto. Sem essa indicação final talvez fossem lidos como contos.

Começando pelos títulos, tem-se “Aletria e Hermenêutica”, “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida”. Em primeiro lugar, pode-se notar que os prefácios têm cada um, seu próprio título, diferentemente dos prefácios de outras obras, tanto literárias quanto científicas e que esses títulos, são constituídos de palavras incomuns ou apresentam construções não utilizadas normalmente na língua padrão/formal do cotidiano. Instaura-se, assim, uma necessidade de pesquisa, ou seja, o que significam as palavras, estando elas vinculadas ou não ao contexto.

O prefácio “Aletria e Hermenêutica” apresenta-se numa localização tradicional: antes da narrativa; “Hipotrérico” aparece após 14 contos; “Nós, os temulentos”, após o 22º. conto “Sobre a escova e a dúvida”, após o 33º. conto. Este último, aliás, tem a sua

⁶¹ NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 208.

origem na aglutinação de quatro contos publicados anteriormente na revista *Pulso* “Sobre os Planaltos”; “Caderno de Zito”; “Inteireza/incessância” e “Transtempo”.

“Aletria e hermenêutica” foi escrito especialmente para a coletânea, os outros foram publicados anteriormente em revistas e jornais “Hipotrérico” e “Nós, os temulentos” em *O Globo* e “Sobre a escova e a dúvida”, na *Pulso*.

Os prefácios diferenciam-se do todo do livro por serem longos comparados aos contos, escritos em itálico, somando-se às epígrafes e citações, também em itálico. Em um breve apanhado pelos prefácios temos em, “Aletria e hermenêutica”, no título do prefácio, indicações a respeito de *Tutaméia*, com relação a questão do autor revelar uma preocupação em estabelecer indicadores teóricos e metodológicos para orientar seus leitores. Observemos o levantamento do léxico de Guimarães Rosa feito por Nilce Sant’Anna Martins:

ALETRIA. Aletria e Hermenêutica é o título do primeiro prefácio de *Tutaméia* (I, 3/7)./ Massa de farinha crua e seca, em fios muito delgados; tipo de macarrão popularmente chamado “cabelo de anjo” (sent.dic.). // Sent. Fig. Impreciso. Teria o A. pretendido um título jocoso (do tipo “latim macarrônico”) com estranha assimetria semântica? Teria inventado uma metáfora em que “aletria” representa sutilezas, finuras de ling., exigidoras de “hermenêutica” [interpretação do sent. das pals.]? Pode-se pensar também num homônimo neológico criado pelo A. com os elems. A- (pref.neg.) + letra + -ia = ‘privação da escrita’, ‘analfabetismo’.⁶²

Para Nilce Martins, assim, no primeiro prefácio, “Aletria e Hermenêutica”, tem-se que *aletria*, de acordo com o seu significado etimológico, significa ‘fios de massa de farinha com ovos’. *Hermenêutica*, por sua vez, significa *interpretação*. Observa-se, que na disposição dessas duas palavras, não há uma contradição, o que seria apresentado com conectivos do tipo ‘mas, porém, por outro lado, etc.’, mas, nota-se a presença de uma conjunção, neste caso ‘e’, que orienta para um entendimento de soma, de compreensão do todo pelo entendimento das partes. Pode-se, também, tomar a palavra “Aletria” e dividi-la, em ‘A’ e ‘letria’. Lembrando que ‘A’ pode ser um prefixo de negação, e, ‘letria’ pode ser uma palavra derivada do vocábulo ‘letra’, instaura-se, desse modo, uma aparente ‘negação das letras’.

Entretanto, o vocábulo “Hermenêutica”, ou seja, a teoria de interpretação, a junção das partes, pode levar a orientação/instauração de uma produção discursiva com

⁶² MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 20.

características próprias.

Dessa forma, pode-se entender que o título, “Aletria e Hermenêutica”, sugere uma aparente confusão, e, talvez uma suposta desorganização de pensamentos e idéias, quando do desenrolar da argumentação no primeiro prefácio de *Tutaméia*.

As duas palavras somadas e usadas no título desse prefácio (Aletria + hermenêutica) tratam a obra literária, primeiro, como um labirinto, um emaranhado de fios; segundo, pertencente ao universo da filosofia, de acordo com a significação da palavra hermenêutica. Tratam da maneira como a obra deve ser apreendida pelo leitor. Ou seja, esse primeiro prefácio, “Aletria e Hermenêutica”, trata de dar uma definição à ‘estória’, de como utilizar palavras para se representar uma determinada realidade. Esse prefácio é desenvolvido ao longo de dez páginas. Para o crítico paraense Benedito Nunes, o primeiro prefácio traz uma:

Penetrante reflexão sobre o humor, focaliza, estudando mecanismo das *anedotas de abstração*, o valor do não-senso. O não-senso abeiramos das coisas importantes que não podem ser ditas. É modo de dizer aquilo para o que falece expressão. Lúdico e revelador, exercita-se, por meio dele, o jogo da linguagem, até o seu extremo limite. Mas não está Guimarães Rosa, naquele 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.⁶³

O segundo prefácio provoca no leitor a necessidade de se entender a palavra “Hipotrérico”. Contudo, com a pesquisa, descobre-se que se trata de palavra inventada, um neologismo. Assim, é através da leitura do prefácio que se consegue entender o significado dessa palavra, e, por conseguinte, verificar qual ‘realidade’ ela pode representar. A respeito dessa criação neológica, diz-nos Benedito Nunes que nesse prefácio:

Vem a sustentação do direito à existência da inventada palavra, *hipotrérico* (“antipodático, semgraçante imprizado, indivíduo pedante, importuno agudo, falta de respeito para com a opinião alheia”), fazendo-se, discreta e lúcida, irônica e jocosa defesa do neologismo, necessário enquanto o “termo engenhado venha a tapar um vazio”. Mas tem aquele vocábulo, *hipotrérico*, tal como os que na lógica produzem os paradoxos semânticos, existência autonegada. Pois o hipotrérico, por ser o que é, nega-

⁶³ NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 205-206.

se a ser o que é. Antipodático, afirma-se ao negar-se e nega-se ao afirmar-se.⁶⁴

Enquanto no primeiro prefácio, Guimarães Rosa parece convidar para uma interpretação da mensagem a ser transmitida, aqui ele provoca a pesquisa, e faz surgir a necessidade de se ‘entrar’ no texto para se apreender o significado de seu título. Seguindo esse raciocínio corroboramos a ideia de Benedito Nunes, que entende:

A verve jocosa desse segundo Prefácio a que nos referimos condiz com uma das tendências marcantes da criação poética em *Terceiras Estórias*, que é o “comique des mots” [cômico das palavras], acompanhamento e reforço do clima de comédia.⁶⁵

No prefácio, “Nós, os temulentos”, o título, oposto à “Hipotréllico”, apresenta não um neologismo, mas um arcaísmo: “temulento”, que significa bêbado, ébrio. Rosa admitiu em entrevista concedida a Günter Lorenz em Gênova, ocorrida em janeiro de 1965, no Congresso de Escritores Latino-Americanos, sua predileção por restaurar a origem da língua:

(...) meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. (...) eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, (...) E também está a minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra.⁶⁶

A temática do duplo é uma das marcas da obra rosiana, pode ser verificada na expressão “nós”, que está no título e no decorrer do prefácio, através de dualismos como *realidade x sonho; razão x loucura; realidade x ficção*. O suporte para o dualismo do texto em questão são as anedotas de um bêbado, Chico, o anti-herói. Há hipóteses na formação de pares entre Chico (personagem) e o autor, ou entre o autor e o leitor, ou ainda entre um pseudo-autor e um pseudo-leitor. Sem definição clara, mas deixando sempre transparecer os pares. Desse modo percebemos que “Nós, os temulentos”, trata da interpretação que o sujeito faz da ‘realidade’. Este prefácio deve ser mais que simples anedota de bêbado, como parece. Conta as intempéries pelas quais um borracho se depara em sua simples volta a casa. “Porém, os embates nos objetos que lhe estorvam

⁶⁴ NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 206..

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 207.

⁶⁶ LORENZ *apud* COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa – Seleção de Textos*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1991, p. 181.

o caminho envolvem-no em uma sucessão de prosopopéias, fazendo dele, em rivalidade com esse outro temulento que é o poeta, um agente de transfigurações do real”⁶⁷. Para Benedito Nunes, esse Prefácio define uma mudança de tom e de timbre da segunda para terceira parte de *Tutaméia*, assim em “Nós, os Temulentos” temos um:

Prefácio que encadeia numa só história, onde adquirem a continuidade de episódios, anedotas de bêbado, as mais difundidas. Saída para o drama do estar-no-mundo – drama permanente, por certo – a bebedeira alcoólica é somente a manifestação ostensiva da geral tendência humana, da embriaguez, que múltiplas formas têm – da euforia dos coribantes à mania de que Platão trata no *Fedro*, do amor-paixão à loucura, da possessão criadora à infinitude do desejo.⁶⁸

O quarto e último prefácio, “Sobre a escova e a dúvida”, discorre sobre a própria ‘realidade’, apreendida e vivida e, sobre as consequências advindas da reação do sujeito frente a essa mesma ‘realidade’. Esse é o maior dos prefácios e é desenvolvido ao longo de vinte e uma páginas. Ele tem outra característica, pois, é subdividido em sete partes, sendo elas demarcadas por algarismos romanos, em ordem crescente, de I a VII, além de contar com muitas citações e ainda, um glossário ao final.

Todas as sete partes desse último prefácio, embora constituintes de um contexto geral, parecem que tratam, em princípio, de temas diferentes porque, a exemplo dos três primeiros prefácios, apresentam uma epígrafe em seus inícios. Então, o que representaria o elemento comum, que provoca a união entre as partes seria o questionamento em relação à função da obra literária.

Aqui, Guimarães Rosa convida a uma verificação de qual dos sentidos ele vai seguir e nos estimula a curiosidade. O título do último prefácio, “Sobre a escova e a dúvida”, apresenta-se com dois assuntos explícitos, o da “*escova*” e o da “*dúvida*”, mas, a exemplo do terceiro, não nos fornece maiores esclarecimentos sobre seu tema. Embora sabendo que o assunto supostamente apresentado será o de uma ‘escova’, não se sabe a que tipo de escova ele se refere, se ela é algo material ou abstrato e de que ‘dúvida’ se estaria falando. Seria uma ‘dúvida’ em relação à ‘escova’ enquanto matéria, ou enquanto abstração? Essa ‘dúvida’ seria em relação a essa ‘escova’ ou em relação a uma realidade externa a ela?

Novamente, o autor implanta em seu texto, além da curiosidade, a ‘dúvida’, palavra que já se explicita no título, e o convite são também para nos aproximarmos da

⁶⁷ RÓNAI, Paulo. *Especulações sobre Tutaméia*. In: *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 16.

⁶⁸ NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 208.

mensagem, para compreendê-la. A forma de compreendê-la dependerá da direção que o leitor tomar para a apreensão do sentido do texto como um todo. Nesse sentido, concordamos com Benedito Nunes ao entender que:

De certo ponto de vista, é uma conclusão dos três prefácios anteriores. Nele termina justamente o traçado da estória geral que atravessa as muitas estórias. É onde, sob 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 – um nos contos, outro nos Prefácios.⁶⁹

Essas distinções de *Tutaméia*, ou seja, a apresentação de quatro prefácios em uma só obra, a aparente apresentação de assuntos diversos em cada prefácio, sua distribuição ao longo da obra, bem como a variação em número de páginas de um prefácio para outro, e, até mesmo a subdivisão do último prefácio, fazem despertar algumas indagações sobre o porquê de quatro prefácios e qual seria a relação entre eles.

Neste trabalho, não é nossa proposta analisar cada prefácio e sua funcionalidade, mas sim voltar-se para uma análise do prefácio como elemento paratextual e considerar a localização desse elemento tradicionalmente no livro. No entanto, o que observamos nos prefácios de Guimarães Rosa é a transgressão e isso nos leva a uma questão principal: até que ponto devem ser caracterizados como prefácios? Texto ou paratexto? Seriam os prefácios as “Segundas Estórias”? O que podemos inferir desse ponto é que há uma proposta clara anunciada nos índices: conduzir o leitor a duas leituras, a primeira, lendo os prefácios como contos e a segunda, localizando-os como paratextos.

A obra se apresenta por outras vias, os prefácios estão inseridos nessa zona de indecisão, entre o dentro e o fora; ora texto, ora extra-texto, num movimento duplo. Guimarães Rosa conduz o leitor às estórias, através de paratextos, construindo o livro por rotas imbricadas, por uma zona de indecisão limítrofe e ilusória, onde o dentro – as estórias – e o fora – os prefácios – interagem de tal forma que se confundem.

Guimarães Rosa ressalta a duplicidade do livro: seu aspecto acessório e seu aspecto essencial, como quer chamar Antonio Candido. O primeiro que deve pertencer a uma ordem finita e estática; o segundo, infinita, enquanto texto, obra de arte.

Resumindo, em “Aletria e Hermenêutica”, Guimarães Rosa sugere uma interpretação de algo, uma ‘realidade’, ainda que abstrata. Em “Hipotrérico” ele parece convidar para o ‘novo’, a descoberta de uma ‘realidade’ outra que não a convencional. Em “Nós, os temulentos”, o autor provoca no leitor a busca pelo significado, pela

⁶⁹ NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 207..

representação da ‘realidade’ de se ser ‘temulento’. E, por último, em “Sobre a escova e a dúvida”, ele convida para uma reflexão, como que querendo que vivenciemos uma dada ‘realidade’.

Esclarecidas, então, as principais especificidades dessa obra rosiana, passamos para uma abordagem que trata do estilo original de Guimarães Rosa em *Tutaméia*; e, finalmente, far-se-á uma análise hermenêutica e comparativa de três contos, publicados em revista e em livro.

3.6. Do periódico ao livro: originalidade da criação literária de Guimarães Rosa em *Tutaméia*

Um estudo de análise e crítica literária pressupõe um conhecimento prévio dos elementos que caracterizam o modo de escrever do autor e que destacam um estilo singular e original de expressão artística.

Em se tratando de um termo, *stilus*, a palavra, passa de uma significação objetiva para uma subjetiva.⁷⁰ No domínio da linguagem há várias definições para estilo: estilo como desvio da norma; como elaboração; conotação, como conjunto de características individuais; como características coletivas, entre outros. Alguns relacionam o estilo ao autor, outros à obra.

Sobre o estilo de Guimarães Rosa, Pedro Xisto, no seu estudo *À Busca da Poesia*, nos mostra alguns pontos que podem ser notados também nas narrativas de *Tutaméia*: *terceiras estórias* são conceitos diferenciados de prosa adotados nas obras por ele produzidas.

Ele aponta a proximidade de suas obras em prosa da poesia ou a verificação de elementos poéticos na prosa de Guimarães Rosa, criando um conceito de prosa-poesia: “No sentido de expressão poética, sabe-se da igual validade (potencial) do verso e da prosa. Se de um lado, nem todo verso contém poesia, doutro lado esta pode achar-se em alguma prosa.”⁷¹

A onomatopéia, a aliteração, a rima, além do ritmo, são também elementos que dão caráter poético à prosa de Guimarães Rosa e são, frequentemente, encontrados com

⁷⁰ Do latim: *Stilus* – um instrumento pontiagudo usado pelos antigos para escrever sobre tabuinhas enceradas e daí passou a designar a própria escrita ou modo de escrever. Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 01.

⁷¹ XISTO *apud* COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa – Seleção de Textos*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1991, p.115.

o propósito de reforçar o conteúdo expressional, criando uma atmosfera sugestiva. A rima e o ritmo, recursos contidos também nesta sua derradeira obra, são os que mais aproximam o texto de Guimarães Rosa do estilo dos poetas e dos narradores populares.

A pontuação é outro tópico fundamental, no que diz respeito à originalidade do autor mineiro. É mais estética do que gramatical, o escritor não hesita em violar as regras, se estas tornarem-se um entrave para a expressividade. O tipo de pontuação adotada por ele é muito próximo da linguagem oral, sobretudo no que diz respeito ao ritmo, a cadência do texto. Os usos excessivos da vírgula e do ponto conferem à narrativa um ritmo mais lento e atribuem ênfase aos vocábulos separados por eles. Vejamos exemplos do conto “Palhaço da boca verde”: “Se quiser, venha – como os outros!” Ou “Tartamudo: - ... nona... nopoma... nema... – e rir é sempre uma humildade”⁷²

Sua textura verbal cobre a dupla extensão de prosa e poesia. “O caráter poético das narrativas de Guimarães Rosa reside basicamente no fato de que elas se originaram no processo da condensação e de que as palavras que as compõem são criadas ou recriadas no momento da expressão.”⁷³ Guimarães Rosa pode ser considerado um artista genuíno, de estilo próprio, que trabalhou uma revitalização da palavra e da linguagem. A revitalização da prosa em poesia.

A prosa contida em *Tutaméia*, como nas demais obras, é notadamente expressiva. O todo em cada conto é, para o autor, o que conta. As cadeias de palavras vão formando uma expressividade em sua obra, o autor vai interagindo na sua construção textual com o fazer poético.

Os neologismos constituem parte considerável das inovações de Rosa no campo léxico. Podem ocorrer por aglutinação ou afixação, ou ainda, por analogia ou criação interparadigmática.

Afixação e aglutinação são processos frequentemente utilizados por Rosa e também podem ser observados em alguns dos contos e dos prefácios de *Tutaméia*. No primeiro caso, o uso é marcado pelo acréscimo ao significante de modo a alterar seu significado, sugerindo novas conotações; na aglutinação temos a combinação dos significantes de dois ou mais vocábulos, criando neologismos que contenham os

⁷² ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, p. 74.

⁷³ COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa – Seleção de Textos*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.220.

significados de todos os utilizados na composição. No caso do autor em análise, Coutinho infere:

O escritor não inventa ‘significantes’ inteiramente novos, dissociados das formas existentes em sua língua; ele não cria língua própria, independente da sua. Ao contrário, sua tarefa é explorar as possibilidades latentes dentro do sistema da língua com que está lidando e conferir existência concreta àquilo que existia até então como algo meramente em potencial.⁷⁴

O que devemos observar, em se tratando de Guimarães Rosa, é que nesse processo o autor não se restringe ao nível vocabular, estende-se às sentenças, revitalizando, assim, a expressividade da língua.

Os vocábulos do nosso romancista-poeta, não se restringem a contar uma estória. Eles têm, ainda, o que contar de si próprios. Eles são mais do que signos abstratos e indiferentes. Eles integram a coisa, participando, concretamente, das vivências. Morfológica e semiologicamente.⁷⁵

No processo de revitalização da linguagem adotado por Guimarães Rosa, o autor faz com que a palavra recobre sua expressividade, chamando a atenção do leitor para o ‘significante’. Duas principais ocorrências, neste caso como nos esclarece Eduardo Coutinho em seu artigo *Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem*, são: “(...) alterar o ‘significante’ e criar um neologismo, e associar o significante a uma série de outros, de modo a fazê-lo funcionar como uma espécie de *leitmotiv*.”⁷⁶

Na área da sintaxe, o autor apresentou uma lógica peculiar, caracterizada por uma estrutura compacta e telegráfica, admitiu processos que apontam para uma construção sintática única. Alguns processos sintáticos serão evidenciados na análise dos contos.

Outro aspecto relevante da sintaxe de Guimarães Rosa é a inversão da ordem tradicional dos vocábulos e sintagmas na oração. Podem ocorrer na antecipação de um pronome objeto ou adjetivo, ou ainda, na transposição de sintagmas ou orações inteiras para outra parte da sentença. ”Segredou seu nome à memória, acima de mil perus, extremadamente.”⁷⁷. Os motivos para as inversões, apontados por Mary Daniel, são três: “(...) ênfase sobre os elementos transpostos, busca de uma expressão concisa e criação

⁷⁴ COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa – Seleção de Textos*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.205.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p.119.

⁷⁶ *Idem, ibidem*, p.204.

⁷⁷ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, p. 75.

de novos efeitos.”⁷⁸. O segundo motivo, apontado pela estudiosa, parece ser de maior alcance na obra do autor.

Há ainda processos da sintaxe voltados para a busca de concisão na expressão: o uso de orações condensadas, construções elípticas e a pontuação. A aglomeração de muitas orações numa sentença cria, no texto de Rosa, um processo de justaposição, que são muito frequentes e típicas da linguagem oral, geram um efeito de associação de idéias: “Indistinguível disso, ele viçara, saudoso, vesgo, não feio, algo gago, sensato, semi-surdo; moço.”⁷⁹

Para dar aplicabilidade ao exposto, seguem-se a análise comparada de publicações de três contos do livro *Tutaméia: terceiras histórias*: “João, Porém, o criador dos perus”, “A vela ao Diabo” e “Palhaço da boca verde” com o seu primeiro formato em revista.

De 1965 a 1967, o médico e também escritor, Guimarães Rosa, publicou um considerável número de contos em periódicos da época. Anos depois, ele reúne esses contos e os republica sob o título de *Tutaméia: terceiras estórias*.

Comparando-se as duas publicações, notam-se algumas alterações realizadas pelo próprio autor, seriam revisões textuais que podem apontar para alguns das várias tendências de expressão literária desenvolvidas no conjunto de sua obra.

Com este trabalho hermenêutico de interpretação das publicações, quer-se investigar as possíveis motivações de revisão textual de alguns contos. Isto posto, não se descartar outras possíveis análises textuais e nem se afirma que as aqui apresentadas sejam únicas e verdadeiras, mas apenas instigam um estudo mais aprofundado e convidam à reflexão sobre a arte literária rosiana.

Não se quer, nesse subtítulo, criar interpretações fantasiosas para as modificações impostas pelo próprio João Guimarães Rosa na sua republicação em livro, mas buscar possibilidades de leitura à luz da hermenêutica literária. Embasados na crítica existente e em estudos já realizados, quer-se proporcionar algumas interpretações que visem a desvendar um pouco da busca de Guimarães Rosa pela estética perfeita, dialogando com sua obra, fazendo sempre a ela novas perguntas, no intuito de receber novas respostas.

⁷⁸ DANIEL *apud* COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa – Seleção de Textos*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1991, p.214.

⁷⁹ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, p. 76.

3.6.1. “João Porém, o criador de Perus”

Publicado pela primeira vez no ano de 1965 na revista *Pulso*, o referido conto de Guimarães Rosa traz como enredo a história de João Porém, órfão, que morava em um terreiro sozinho criando perus que seus pais lhe deixaram de herança.

Narrado em 3ª pessoa, o narrador nos narra que os vizinhos, invejosos da prosperidade de João em seu negócio, queriam que o protagonista lhes vendesse seu terreiro, mas ele os negava as ofertas. Não alcançando sucesso nas investidas, os interessados resolveram, então, inventar para João que, além das cercanias, uma moça era apaixonada por ele, com intuito de fazê-lo deixar seus bens em busca da realização amorosa.

A moça inventada se chamava Lindalice e João lhe correspondeu o amor, “por fé”, sem nunca tê-la visto ou conhecido, apenas por acreditar naquilo que queria que acontecesse: alguém a lhe salvar da solidão. Guardou-a e protegeu no fundo de sua memória, e “acima de mil perus, extremadamente”.⁸⁰

Entretanto, seu amor por Lindalice não o afastava de seu sítio, da sua casa. Seus vizinhos o provocavam: “Não ia ver o amor?”⁸¹. Provocavam-no. Mas João adiou, paciente, “feito uma porção de mil relógios”⁸², como se o tempo não passasse e ele pudesse estar a esperar. “A vida é nunca”⁸³, é negação.

Mas mesmo sem ir ao encontro de Lindalice, Porém queria sempre saber as notícias de sua amada. Percebendo o amor que João sentia, os vizinhos se sentiram culpados e desmentiram a existência da moça. João não acreditou, fez surdos os seus ouvidos. Continuava a amá-la. Para dissuadi-lo, inventaram a morte de Lindalice, que apenas existia na memória e nos sonhos de João.

João vacilou, agiu como viúvo que perdera sua amada, “Esta não é a minha vez de viver”⁸⁴. Para aplacar a dor de João e a culpa que sentiam, inventaram outra moça, tão bonita quanto. Entretanto, João permaneceu infeliz. Deixaram-no. Esqueceram-no. João Porém morreu, sem nunca vender ou abandonar o seu terreno ou a sua criação. Morreria ainda apaixonado por Lindalice, que nunca vira e que nunca havia existido. Aos demais,

⁸⁰ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, p. 75.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p.75.

⁸² *Idem, ibidem*, p.75.

⁸³ *Idem, ibidem*, p.75.

⁸⁴ *Idem, ibidem*, p.76.

ao invés de terreno ou criação, deixou lição “Ele fora ali a mente mestra. Mas, com ele não aprendiam, nada”.⁸⁵

Esta narrativa de Tutaméia apresenta tempo cronológico e poucos personagens: João Porém, Lindalice e os vizinhos de João. Abaixo, é apresentado um quadro, que compara as mudanças impostas pelo próprio Guimarães entre a publicação do periódico e do livro *Tutaméia: terceiras estórias*.

<i>João Porém, o criador de perus</i>	
Revista Pulso	Primeira impressão em livro de 1967
O conto tem 12 parágrafos	O conto tem 17 parágrafos
1§ - “Indistinguível disso, ele viçara, saudoso, vesgo, não feio, algo gago, sensato, semi-surdo; moço.”	1§ - há uma inversão de adjetivos: “Indistinguível disso, ele viçara, sensato , vesgo, não feio, algo gago, saudoso , semi-surdo; moço.”
5§ - “um do caminhão, da cidade,”	8§ - “um, dos de caminhão, da cidade,”
5§ - “fechara com o Porém ajuste perfeito;”	8§ - “fechara com o Porém dos perus tráfico ajuste perfeito;”

No conto “João Porém, o criador de perus” verifica-se que o autor, desde a publicação em revista já demonstrava a preocupação estética com o texto, visto que apresentava na sua construção o uso de mecanismos expressivos da linguagem, como aliterações e assonâncias, por exemplo: “algo gago”, “sensato, semi-surdo”.

Ao enumerar adjetivos no primeiro parágrafo do texto, quando optou pela inversão dos vocábulos “sensato” e “saudoso”, na publicação em livro, não incorreu em uma modificação das características da personagem, pois não houve uma alteração de conteúdo. Portanto, essas alterações podem demonstrar uma aproximação entre prosa e poesia, ou seja, uma questão estilística, uma vez que o autor redimensiona o texto a fim de acrescentar uma rima à assonância já presente.

Desse modo, a assonância provocada pela repetição da vogal [o] é enriquecida pela nova estrutura, que aproxima vocábulos de mesmo modo de articulação, a saber: sensato e gago (oclusivas), bem como saudoso e moço (fricativas), que resultam em uma identidade de sons – rima. Além disso, o autor também cria, com essa inversão,

⁸⁵ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, p. 76.

uma musicalidade maior, já que equilibrou as oposições entre vogais abertas e fechadas, aproximando “viçara” de “sensato” e “saudoso” de “semi-surdo” e “moço”, demonstrando, com isso, uma preocupação com o requinte formal da linguagem.

A análise atenta do oitavo parágrafo da publicação de 1967 traz como imperiosa imbricação, pelo menos, duas interpretações: uma meramente gramatical e outra ligada ao perfil estilístico de Guimarães Rosa. Na acepção gramatical, alterou-se a estrutura sintática do enunciado, criando-se um aposto explicativo (dos de caminhão) para o artigo indefinido “um”, enquanto que na primeira publicação havia um adjunto adnominal (do caminhão). Com isso, há uma delimitação do nome, reduzindo seu índice de indeterminação.

Em relação ao perfil estilístico, pode-se inferir que houve um reforço da aliteração já presente no texto, com a utilização redundante da preposição, o que gerou a repetição consonantal do fonema “d”. Além disso, a inclusão da expressão “dos” pode ocasionar uma ambiguidade sonora, vez que se dá ao enunciado uma sequência numérica (um, dois), reforçada pela utilização da vírgula.

No oitavo parágrafo da publicação em livro, o autor acrescenta a expressão “dos perus”, o que gera uma incidência de fonemas consonantais idênticos entre “Porém”, “perus” e “perfeito”, ou seja, uma aliteração.

Já com o vocábulo “tráfico”, cria-se uma um caráter ilícito ao ajuste efetuado entre “Porém” e o caminhoneiro, uma vez que na publicação em revista o autor não enfatiza o caráter indecoroso do acordo. Na publicação de *Tutaméia*, o ajuste era perfeito, pois beneficiava os conterrâneos de João, mas era indecoroso – como o tráfico – porque era baseado em uma mentira. E não em uma mentira qualquer, mas em uma invenção que acabara por fazer João morrer infeliz, apaixonado por Lindalice.

3.6.2. “A vela ao Diabo”

O conto, também publicado pela primeira vez em 1965, inicia-se com um incômodo crescente em Teresinho que, ao perceber que as cartas recebidas da noiva, Zidica, que morava em outra cidade (São Luís), não estavam tão meigas como antes, passa a desconfiar que o amor dela por ele findara.

Consternado, Teresinho promete uma novena a um santo desconhecido para que a paz se restabeleça e volte a receber as cartas apaixonada de sua amada. Porém, como ele

não estava alcançando sucesso imediato, ele recorre a Dlena, moça “inteligente, de olhos de gata, amiga, toda convidatividade”.

Dlena e Teresinho passaram a se encontrar para que este mostrasse as cartas de Zidica, a fim que Dlena desvendasse as intenções daquela e cessasse suas dúvidas e tormentos, sem nunca, mesmo assim, deixar de cumprir a tal novena.

Entretanto, interessada em Teresinho, a moça se utiliza de perspicácia para aconselhá-lo a esquecer Zidica. Ele, confuso, reparte-se em pensamentos e dúvidas. Zidica mantinha-se reticente em seus escritos e Dlena se mostrava tão presente, amiga... Dlena, em seu íntimo, já pensava que Teresinho já havia decidido em seu favor. Um dia, ao mostrar uma carta de Zidica à Dlena, esta rasgou a carta, em acesso de rancor.

Ele, surpreso, decepçiona-se e seus sentimentos por Dlena se apagam. Decide, então, ir ao encontro de sua amada, viaja a São Luís e se casa em um mês.

Em “A vela ao Diabo”, no que se refere aos demais elementos narrativos do texto, percebe-se que o tempo da história é cronológico, que o conto possui narrador onisciente e que o elenco de personagens compõem-se apenas pelos personagens: Teresinho, Zidica e Dlena.

Abaixo, como no conto anterior, também é apresentado outro quadro resumido que compara as mudanças de revisão gráficas impostas pelo próprio Guimarães entre as diferentes publicações, do periódico e do livro *Tutameia: terceiras estórias*.

<i>A Vela ao Diabo</i>	
<i>Revista Pulso</i>	<i>Primeira impressão em livro de 1967</i>
O conto tem 11 parágrafos	O conto tem 21 parágrafos
2§ - “a algum santo”	3§ - “a algum, o mesmo , santo”
2§ - “três vezes na Bíblia.*”	4§ - “três vezes na Bíblia. Havia-de”.
2§ - “era não olhar nem conhecer o * Santo.”	5§ - “era não olhar nem conhecer o seu Santo.”
3§ - “coração em ponta de flexa”	6§ - “coração em farpa de seta ”
3§ - “picara-lhe * a dúvida”	7§ - “picara-lhe em Z a dúvida”
4§ - “Sim,* não censuras e mágoas perturbadas”	11§ - “Sim, o que devia, e ora: não censuras e mágoas perturbadas”
5§ - “porém, o de Dlena *”	12§ - “porém, o de Dlena, de cor ”
7§ - “Devia divertir-se”	15§ - “ Valia divertir-se”
7§ - “repartido,* mais um escorpião * em sua consciência.”	15§ - “repartido, fino modo, que mais um escorpião em pica em sua consciência.”

No conto “A vela ao Diabo” o autor também incorre em modificações

significativas no texto. Tais mudanças ultrapassam a questão do *prosoema* rosiano, não apenas tratando das características rítmicas do conto, mas também incluindo a argúcia da sugestão na linguagem.

Dessa maneira, no terceiro e quinto parágrafos da primeira impressão do livro de 1967, o escritor, de forma não elíptica, acrescenta vocábulos “mesmo” e “seu” que sugerem a devoção de Teresinho, personagem principal, a um único santo, muito embora ele desconhecesse a identidade e imagem do mesmo. Outra inferência que se poderia fazer trata da fiel devoção de Teresinho a sua única e mesma amada, Zidica, embora ela também “não estava mais em seu conhecer”.

Verificando o quarto parágrafo, percebe-se a inclusão da expressão “havia - de” que, segundo Pedro Xisto⁸⁶, trata-se de uma tendência rosiana à ubiquação enfática de preposições, que seria justamente o encerramento da frase com uma preposição, para alcançar o sem-fim poético. Além deste recurso, outra possibilidade de interpretação, refere-se à elipse do termo “conseguir”, sugerido pelo contexto, eis que Teresinho havia de conseguir se casar com sua noiva Zidica.

No sexto parágrafo da publicação em livro, há uma modificação de vocábulos que, contextualmente, guardam entre si o fenômeno semântico da sinonímia. Neste sentido, o que teria balizado a escolha de um vocábulo em detrimento de outro? Uma provável resposta a essa pergunta nos remete, novamente, ao modo de articulação das palavras, uma vez que “farpa” e “seta” são vocábulos que apresentam fonemas finais oclusivos /p/ e /t/, diferentemente do que ocorre com “ponta” e “flexa”, em que há alternância de um som oclusivo /t/, com um fricativo /ʃ/, o que gera uma maior harmonia sonora após a modificação dos termos. Há também uma aliteração entre os fonemas fricativos alveolares surdos /s/ em “coração” e “seta”.

Embora em uma primeira leitura possamos verificar a aparente similaridade entre as expressões “farta de seta” e “ponta de flexa”, elas guardam em si uma significativa distinção semântica, visto que permitem uma nova perspectiva de leitura, pois “coração em ponta de flexa” traz imbuída a ideia do amor clássico distribuído pelo filho de Afrodite, o Cupido, aos amantes através de suas flexas; ao passo que, “coração em farpa de seta” demonstra uma dolorosa sensação de incômodo provocada pelo afiado instrumento.

Adentrando no campo sugestivo da linguagem, no sétimo parágrafo da obra de

⁸⁶ XISTO, Pedro. A busca da poesia. In: *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 116.

1967, o autor mineiro acrescenta um adjunto adverbial de modo: “em Z”, o qual pode remeter à inicial do nome da personagem “Zidica”, noiva do protagonista e alvo das desconfianças deste, sendo que por isso a dúvida que o incomodava traduzia-se na consoante em comum, trazendo uma relação metonímica para o texto. Outra imagem que pode ser construída a partir da letra “Z” é da sinuosidade, reforçada pelo vocábulo “picara-lhe”, que sugere uma recordação da serpente edênica que envolve os homens e o fazem perder o paraíso por meios ludibriosos. Por essa analogia, lembramo-nos das artimanhas da personagem Dlena, que também incutiu o veneno da dúvida em Teresinho acerca do amor de sua noiva. O significante “Z” não trás consigo um significado conceitual, mas sim gera uma imagem sugestiva de interpretação, demonstrando com isso, originalidade na utilização lingüística do artifício.

No décimo primeiro parágrafo deste conto impresso em livro, houve uma inversão sintática da ordem tradicional dos sintagmas no trecho “o que devia, e ora:”, buscando dar ênfase aos elementos transpostos, gerando uma expressão concisa e criando novas possibilidades de leitura. Posto que a ordem direta da oração, seguindo os postulados da gramática normativa é/; sujeito, verbo, complemento, pode-se compreender esta frase da seguinte forma: *Ora! O que devia fazer era não se censurar, nem se perturbar com mágoas.*

Esse tipo de construção causa um estranhamento. De acordo com Eduardo Coutinho:

A inversão da ordem tradicional dos vocábulos e sintagmas na oração é um dos aspectos mais relevantes da sintaxe de Guimarães Rosa. É também o traço talvez mais erudito do seu estilo e o responsável, em grande parte, pelo rótulo que diversos críticos quiseram emprestar-lhe de neo-barroco. Os processos de inversão utilizados por ele são muitos e variados, estendem-se desde a simples antecipação de um pronome objeto ou um adjetivo até a transposição de sintagmas ou orações inteiras para outra parte da sentença. Esses últimos são às vezes utilizados com tamanha sofisticação que a construção resultante é um verdadeiro quiasma.⁸⁷

No caso, há um sujeito elíptico (ele), que seria o personagem Teresinho, e uma igualmente elíptica construção de locução verbal, na qual se expressa o verbo “devia” e se subentende o verbo *fazer*. Invertendo-se a interjeição “ora” e acrescentando-se uma conjunção aditiva “e”, formou-se uma construção comum da oralidade, mas com o requinte da linguagem literária de Guimarães Rosa.

⁸⁷ COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 214.

No parágrafo seguinte, ocorreu a adição da expressão “de cor”, trazendo um caráter mais rítmico, por ter provocado uma aliteração com os fonemas /d/: “porém, o **de D**lena, **de** cor”. Seguindo a sentença também existe o vocábulo “recordava” com o qual segue a aliteração, além de possuir o mesmo radical da palavra incluída na frase.

Enquanto que, no décimo quinto parágrafo, o autor substitui a palavra “devia”, suprimindo a aliteração do fonema /d/ com “divertir-se”, pela palavra “valia”, exprimindo um valor mais intenso na opinião dada pela personagem, pois, mesmo com o imperativo dos dois verbos, o primeiro, revela um caráter de obrigação, e o segundo, um caráter de merecimento, ou seja, uma possibilidade mais agradável e sugestiva.

Por fim, na sentença “repartido, **fino modo, que** mais um escorpião **em pica** em sua consciência.”, há duas possibilidades de interpretação, uma estilística e outra semântica. A adição de “fino modo” produz uma sofisticação na musicalidade do trecho, por enriquecê-lo criando uma assonância entre os fonemas vocálicos átonos póstonicos /u/ “repartido, **fino modo**”. Já em: “escorpião em **pica**” ocorre uma aliteração do fonema /p/, também gerando um maior ritmo à frase. Além da figura linguística de construção denominada anáfora, criada pela repetição da palavra “em”. Já ao que concerne à hermenêutica da alteração destacada “fino modo” acrescentou uma característica descritiva ao personagem Teresinho, o qual percebia seu sentimento ir-se repartindo sutilmente entre Zidica e Dlena, o que dá causa a mais uma inquietação a envenenar sua consciência: “um escorpião em pica em sua consciência”.

3.6.3. “Palhaço da boca verde”

Igualmente narrado em 3ª pessoa, o nosso próximo e último conto a ser analisado, foi publicado primeiramente na revista *Pulso* no ano de 1967. Ele é ambientado no município de Sete Lagoas (Minas Gerais) e traz o triângulo amoroso formado pelos personagens Xênio Ruysconcellos, Ono Pomona e Mema Verguedo.

Neste conto, X. Ruysconcellos, antes clown famoso, vai em busca de notícias sobre sua amada Ona Pomona, de quem não tinha mais notícias desde que o circo em que trabalhavam juntos acabara. Para tanto, ele procura Mema, uma prostituta amiga de Ona, pois sabia ser ela a única pessoa que saberia lhe disser o paradeiro de sua amada.

Sempre se mostrando ríspida ao palhaço, Mema recusava-se em ajudá-lo. Da amada, Ruysconcellos tinha apenas um retrato, no qual, a propósito, havia também a prostituta. Certa noite, bêbado, decide destruir a parte que continha Mema, mas, por engano, acaba jogando fora o retrato de Ona Pomona.

Sabendo do engano, procura novamente Mema, que dessa vez o atende. Eles tem uma noite de amor juntos, e nela morreram. Ruysconcellos de morte natural e Mema, por sua própria vontade.

Com um enredo instigante, a obra é repleta de ambigüidades que atravessam o texto e causam unidade estética primorosa, por exemplo, o jogo de palavras de Guimarães Rosa não nos permite ter certeza sobre o motivo de Xênio ter rasgado e jogado fora a foto de Ona. Fora algo inconsciente ou premeditado?

Abaixo, outro quadro resumido que compara as alterações entre publicações:

<i>Palhaço da Boca Verde</i>	
Revista <i>Pulso</i>	Primeira impressão em livro de 1967
O conto tem 11 parágrafos	O conto tem 18 parágrafos
1§ - “Só o amor em linhas gerais infere simpatia”	1§ - “Só o amor em linhas gerais infunde simpatia”
2§ - “por outro ”	2§ - “por Outro ”
3§ - “ <i>se bons e maus acabam do coração e do câncer, concluo em mim as duas causas</i> ”	4§ - “ <i>se bons e maus acabam do coração ou de câncer, concluo em mim as duas causas</i> ”
3§ - “o hilo dos óculos. *Macilento , tez palhiça”	4§ - “o hilo dos óculos. Mesmo nesses assuntos, pedia a máxima seriedade. Método queria. Macilento, tez palhiça”
4§ - “ <i>Se quiser ? * como os outros!</i> ”	6§ - “ <i>Se quiser, venha - como os outros!</i> ”
4§ - “as dobras de uma rosa. * — Cuquito! ”	7§ - “as dobras de uma rosa. Mentindo o modo, proferia: — Cuquito! ”
5§ - “Dobrou com * cuidado a foto”	9§ - “Dobrou com distraído cuidado a foto”
6§ - “como num caroço de pêssego há sobrios venenos”	10§ - “como num caroço de pêssego há sobrados venenos”
6§ - “O que *imaginava ”	10§ - “O que ele imaginava”
6§ - “— * em enfogo ”	10§ - “— Mema entredisse , em enfogo”
8§ - “aconteceuque * erro ”	14§ - “aconteceu’que, erro”
8§ - “Estava sem óculos; não refabulava ”	14§ - “Estava sem óculos; não refabulava ”
8§ “ *O homem”	14§ - “ Era o homem”
9§ - “Tartamudo: — ... <i>nona... nopoma ...*</i> ”	15§ - “Tartamudo: — ... <i>nona... nopoma ...nema</i> ”
9§ - “Em fúria, não ouviria * seu primeiro	15§ - “Em fúria, não ouviria ela seu

rogo?”	primeiro rogo?”
10§ - “Mema mordida escutou*apagada”	16§ - “Mema mordida escutou o enviado apelo , apagada”
10§ - “*seu pensamento virava”	16§ - “ e seu pensamento virava”
11§ - “Nem foi ele o achado ”	18§ - “Nem foi ele o encontrado”
11§ - “estivesse sem qualquer roupa”	18§ - “estivesse sem roupa qualquer ”
11§ - “ Tam pouco travestida”	18§ - “ Tãopouco travestida”
11§ - “Enfim,* se abraçavam.”	18§ - “Enfim, podiam , se abraçavam.”

No primeiro parágrafo do conto “Palhaço da Boca Verde” o autor faz uma permutação entre o vocábulo “infern” e “infunde”, embora, ambos tenham uma sonoridade semelhante. Nesse diapasão, a alteração aparentemente não seria motivada por uma questão rítmica. Logo, a troca sugere razões semânticas, tendo em vista que o termo “inferir” pode dar uma acepção mais racional e lógica ao sentimento que o narrador descreve no texto, qual seja, o amor; enquanto que a palavra substituta “infunde”, gera um sentido mais emotivo, uma sensação mais próxima da inspiração gerada pelo sentimento amoroso.

A segunda alteração do conto possui estória curiosa: quando da publicação da revista Pulso, Guimarães Rosa grafou a palavra “outro”, pronome indefinido, do modo comum: com letra minúscula. Contudo, na primeira edição de Tutaméia, esta palavra está grifada com letra inicial maiúscula, “Outro”. Porém, já na segunda edição deste livro, a palavra é, novamente, grafada em letra minúscula. Assim, a hipótese mais aceitável seria a de supormos de que houve erro tipográfico, que Guimarães Rosa corrigiu nas edições seguintes.

Entretanto, ainda podemos também analisar, hermeneuticamente, se houve outra razão, senão erro tipográfico, que levou o autor a modificar a grafia da palavra na primeira edição da obra literária. Talvez o autor, naquela edição, quisesse imprimir um sentido com o uso de maiúscula e tenha mudado de ideia nas edições seguintes. O que faremos a seguir, portanto, é a análise de uma hipótese.

Sabe-se que na estética Simbolista as iniciais maiúsculas eram utilizadas de modo a dar valor absoluto aos termos, e por isso, as palavras em maiúsculas adquiriam um sentido diverso daquele que cotidianamente possuíam. Esse recurso era, ao modo simbolista, também um meio de revitalização da linguagem. Além disso, a gramática normativa diz que substantivo iniciado com letra maiúscula, sem que haja outra razão, como início de frases, é um nome próprio. Assim, o uso de maiúscula neste caso

transformaria um pronome indefinido em nome próprio. Desse modo, pode-se tentar fazer uma aproximação entre os significados destes usos com a intenção de Guimarães Rosa.

Em uma leitura comparativa da obra do autor, verificamos que a palavra em questão já foi relacionada com uma figura muito importante para a literatura roseana, como podemos observar:

E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca se ri, o Sem-gracejos... Pois não existe. (...) Ou que Deus quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximado de Deus é em figura do *Outro*?⁸⁸

Na aclamada obra de Guimarães Rosa, o “Outro”, com letra maiúscula, é mais uma das formas que se pode denominar o diabo. Se aproximássemos, por exercício hermenêutico a utilização desse vocábulo no romance e no conto, inferirmos que o escritor pode ter realizado essa modificação por desejar dar um caráter negativo a esse vocábulo, pois ele remeteria ao Circo Hânsio - Europeu, que seria o agente principal da sua infelicidade, pois levara consigo sua então amada Ona Pomona.

Há de se ressaltar novamente que, de fato, não existem indícios concretos na obra que possam embasar tais interpretações, sendo elas, apenas hipóteses. Por isso, para não suceder em uma hiper interpretação, é mais cauteloso que se adote a hipótese de erro tipográfico, erro este que fora *corrigido* já a partir da segunda edição do livro, porquanto não haver nenhum estudo ou declaração do autor que assinale que houvesse uma intenção por detrás do uso da maiúscula neste caso.

Outra modificação ocorre no quarto parágrafo do livro, quando o autor troca no trecho: “Se bons e maus acabam do coração e de câncer, concluo em mim as duas causas”, a conjunção aditiva “e” (a ligar coração e câncer) e a preposição “do” por uma conjunção alternativa “ou” e pela preposição “de”. Em uma leitura possível do conto, poderíamos supor que esta escolha explicita que o autor preferiu suprimir a redundância presente nas frases, pois, sendo bons e maus o conjunto de todos os homens, não haveria por que o palhaço concluir que ele também morreria da mesma causa da morte daqueles, pois isso seria óbvio. Na versão literária, porém, o autor opõe o palhaço aos

⁸⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p.34-35.

outros homens, já que estes morreriam ou de câncer ou do coração, mas Xênio morreria das duas causas. Com esta alteração, o autor desfaz a redundância do enunciado, que na primeira publicação transmitia uma mensagem duplicada. No entanto, podemos supor que a razão porque havia a conjunção aditiva “e” na primeira versão publicada do conto se deve ao fato de que esta conjunção faz paralelismo com a conjunção aditiva que liga “bons e maus”.

Dando continuidade, no quarto parágrafo do livro impresso, temos um acréscimo de duas orações. Isso gera uma quebra no raciocínio do trecho, o que pode suscitar, pelo menos, duas interpretações: uma ligada à cadência e outra à semântica instaurada.

Da perspectiva rítmica, percebe-se a inserção de uma nova estrutura enunciativa, gerando novas figuras de harmonia, que são figuras que ressaltam os efeitos provocados pelas combinações sônicas dos vocábulos, ou seja, reforçando a musicalidade do fragmento.

Essa carga musical é composta por assonâncias e aliterações, que foram acrescentadas às já existentes na construção rosiana, respectivamente, por exemplo, a recorrência do fonema /e/ em “mesmo, nesses, pedia, seriedade, queria”; além da repetição do fonema /m/ em “mesmo, máxima, método, macilento”.

Outra possibilidade de leitura instaura-se no encadeamento entre descrições imagéticas da figura da personagem aliada à sua descrição psicológica, porquanto em um primeiro momento ele constrói uma imagem física de Ruysconcellos “coçava-se a raiz do nariz, o hilo dos óculos”, ou seja, um homem que usava óculos; num segundo momento, mostra-o em sua psicologia reflexiva: “Mesmo nesses assuntos, pedia máxima seriedade. Método, queria”, retornando, por fim, à caracterização física: “Macilento, tez palhica”. Nota-se que o acréscimo que o autor fez para a publicação em livro diz respeito à maneira com que Xênia tratava dos seus assuntos – era sério, metódico, racional (como Mema própria constata ao longo do conto). Era, enfim, a descrição de alguém que não cometeria erros grosseiros – o que acabou por ocorrer e o que traz a carga de comicidade ao texto.

Dois parágrafos depois, o autor suprime da revista um ponto de interrogação “Se quiser?” e acrescenta no livro o verbo no imperativo “venha”. Segundo Bechara⁸⁹ o ponto de interrogação imprime ao enunciado uma entonação de incerteza, real ou fingida, enquanto que verbos no modo imperativo, ao contrário, exprimem uma certeza,

⁸⁹ BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 36 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006. p. 607.

uma ordem. Logo, a troca poderia sugerir uma modificação na caracterização da condicional da frase, atribuindo mais força ao domínio da personagem Mema sobre a ação do palhaço, concentrando toda a força enunciativa da emotividade frasal no modo com que o personagem será recebido “como os outros”.

A condição do convite também foi reforçada pela presença de uma pausa (travessão) desnecessária/ facultativa gramaticamente após o verbo acrescentado, que, além de isolar o convite, dá uma ênfase no final da frase pela presença do ponto de exclamação. Assim, o que o autor faz é mudar consideravelmente a entonação frasal. Sendo esta frase a *transcrição* de uma fala de Mema (e não do narrador, por isso, carregada com a voz daquela personagem), a alteração modificou, em consequência, o primeiro sentido que a personagem havia imprimido à frase, pois, em linguagem oral, é na entonação da fala que, predominantemente, está guardado o sentido e a intenção de quem fala pode ser demonstrada.

No sétimo parágrafo do texto de 1967, Guimarães Rosa insere o trecho “mentindo o modo, proferia:”, o que pode gerar duas possibilidades de interpretação, uma ligada à estilística da frase, e a segunda relacionada à semântica. No primeiro ponto verificamos que a frase gera uma aliteração e uma assonância entre os termos, pois há uma repetição dos fonemas consonantais /m/ e /d/ em “mentindo, modo” e outra repetição do fonema vocálico /o/ em “mentindo, modo, proferia”, o que causa uma maior musicalidade à sentença. Na segunda possibilidade, pode-se inferir que o fragmento reforça a dubiedade dos sentimentos expostos pela personagem Mema, já que no período seguinte o autor revela que as suas palavras não condizem com uma postura definida em relação ao ex-palhaço, podendo-se comprovar isso pela expressão “por carinho ou desdém”, já que também trata Xênio pelo vocativo “*Cuquito!*”, que é um diminutivo do seguinte vocábulo da língua espanhola:

Cuco/ a, *adj.*, bonito, gracioso, atrativo || astuto, matreiro, ladino ♦
s.m., cuco, ave.⁹⁰

Demonstrando uma forma de tratamento que pode revelar tanto uma expressão de afeto, por colocá-lo como gracioso ou atrativo; como também uma expressão irônica, o caracterizando com desdém, ao aproximá-lo de astuto, matreiro ou ladino.

No nono parágrafo do livro, o autor acrescenta o adjetivo “distraído” para caracterizar a forma pela qual o palhaço dobrou a foto de Mema e Ona. Esse acréscimo

⁹⁰ BALBÁS, Marcial. *Dicionário espanhol-português, português-espanhol*. São Paulo: FTD, 2005, p. 100.

provocou um paradoxo entre as ideias, ou seja, as palavras escolhidas não combinam semanticamente, pois algo que é feito com cuidado não poderia ser realizado também com distração. Possivelmente, o escritor mineiro quis com isso demonstrar a ambiguidade da ação do palhaço, visto que ele se desfaz da metade da fotografia em que figurava sua suposta amada. Ambiguidade essa que acentua a dubiedade que atravessa o conto e gera a ilogicidade da ação do palhaço, pois não se pode afirmar se Xênio inconscientemente já desejava desfazer-se da parte da fotografia em que figurava Ona Pomona, ou se a jogara fora por mero descuido.

No texto de 1967, ao caracterizar a ambígua personagem Mema, o autor constrói uma comparação; na revista tínhamos: “como num caroço de pêsego há **sóbrios** venenos” e no livro se optou por: “como num caroço de pêsego há **sobrados** venenos”.

Desse modo, a substituição do adjetivo “sóbrios” por “sobrados” modifica consideravelmente o sentido da frase, porquanto o primeiro traz uma ideia de moderação ao veneno, enquanto que o segundo intensifica a proporção deste. Ressalta-se que o caroço do pêsego, de fato, possui uma grande quantidade de uma substância venenosa chamada de cianeto de hidrogênio, que, combinada à hemoglobina, bloqueia a recepção do oxigênio pelo sangue, matando a pessoa por sufocamento.⁹¹ Essa comparação pode demonstrar a ambiguidade da caracterização da personagem Mema, marcada pela oposição entre a doçura do pêsego e violência de seu veneno, e reforçada pela comparação seguinte “como a um vinagre perfumoso”, na qual a retrata como um ser que pode tanto ser aromático, como ácido.

Percebe-se, deste modo, que o escritor mineiro quis garantir que Mema possuísse ao longo do conto uma unidade descritiva; esta unidade é marcada justamente pelos traços dúbios que caracterizam a personagem: ela aceita que o palhaço a visite, mas exige que o faça o que os outros façam; ela o chama de *Cuquito*, mas, ao mesmo tempo, mente, independentemente se está sendo doce ou irônica; é como um vinagre, mas perfumado; era uma rosa, mas de ar sombrio, etc. Desta maneira, nota-se que, se Guimarães Rosa mantivesse a descrição contida na primeira versão do conto, ele estaria desvirtuando o parâmetro de descrição da personagem, mesmo que ainda estivesse opondo veneno a pêsego, pois o veneno era descrito como sóbrio, ou seja, moderado. Moderação não é algo que coadune à Mema. A radicalização – *sobrados venenos* – ocorre, portanto, para que haja unidade entre este elemento de descrição e os demais que

⁹¹ CIANETO DE HIDROGÊNIO from Wikipedia. Disponível em:
< http://pt.wikipedia.org/wiki/Cianeto_de_hidrog%C3%AAnio >. Acesso em 25 jul. 2011.

a compõem, caracterizando Mema como uma personagem dúbia, cheia de nuances.

A mudança seguinte é o acréscimo do pronome pessoal “ele” à frase “O que *ele* imaginava, no amor a Ona Pomona, seria no mero engano, influência, veneta”, tal ocorrência parece ter sido motivada pela percepção de que na versão original, da revista, não estaria claro quem havia imaginado, pois neste trecho o discurso predominante é indireto-livre, no qual as vozes do narrador e dos personagens se confundem. Sem o pronome, por conta da frase anterior, em que havia uma citação de Mema, “Ele nunca teve graça, o que divertia era seu excesso de lógica... – tossiu, por nojo”, poderia ter sido inferido que era Mema o sujeito da frase posterior, aquela que imaginava que o amor do palhaço a Ona seria um engano, interpretação que não é mais possível com a marcação do pronome pessoal de terceira pessoa. Com o acréscimo do pronome, fica claro ao leitor que era X. Ruysconcellos quem imaginava.

No décimo parágrafo do conto há, uma vez mais, o acréscimo de termo a fim de dissipar dúvidas a respeito da ação dos personagens. O trecho original era: “Ele não quer ser ele mesmo... – em enfogo, frementes ventas”, a alteração se faz com o acréscimo da expressão “ - Mema entredisse” entre a primeira e a segunda frase do período acima. Sem esta expressão, na versão primeira, poderia se interpretar as expressões “em enfogo, frementes ventas” como advérbios modais da maneira de ser de Ruysconcellos. Além do que, o autor da citação poderia apenas ser inferido, sem que, no entanto estivesse expresso, no texto. Desse modo, a expressão “Mema entredisse” dissipa quaisquer dúvidas do leitor, quanto ao personagem autor da frase, nomeando Mema e ainda deixa expresso que os qualificadores “em enfogo, frementes ventas” são usados para descrever o modo de fala de Mesma e não o ex-palhaço Ruysconcellos.

Observa-se, ainda, quanto a esta modificação a escolha do termo “entredisse” ao invés de simplesmente “disse”: Guimarães Rosa acrescenta o termo “enfogo”, motivado por questões estéticas, reforçando a assonância da vogal nasal /ɛ/: “**entredisse, em enfogo**”, gerando uma cadência mais harmoniosa à frase. Além disso, ressalta um aspecto mais sutil e matreiro à fala de Mema.

Na publicação da revista *Pulso*, as palavras “aconteceu” e “que” mostram-se aglutinadas, como se fossem uma só. Devido à já comentada alquimia da linguagem presente nos escritos roseanos, é de se imaginar e perquirir a razão da aglutinação destes termos. Guimarães Rosa, sabe-se, não escrevia nada ao acaso e o deleite de sua obra muito tem a ver com as descobertas que o leitor faz ao longo de cada frase – descobertas

de ritmos, melodias, sentidos escusos em neologismos, arcaísmos e até mesmo em estrangeirismos. No entanto, não parece ser este o caso.

Na frase “E, então, fora o de Ona o rasgado, aconteceuque, erro, como procedera?!” a presença de assonância do fonema vocálico /e/ não é alterado pela modificação realizada para a publicação em livro – a inclusão de um apóstrofo – nos levando a concluir que a sua existência não possui fins estéticos ou mesmo semânticos. De modo que nos parece que, na primeira publicação, pode ter havido um simples erro tipográfico, a juntar tais termos, sem que houvesse para isso uma razão de cunho literário. Assim, quando da revisão da publicação, o autor pode ter notado o equívoco e resolveu separar as palavras com um apóstrofo, que é um sinal de pontuação utilizado para identificar a supressão de uma letra quando da aglutinação de duas palavras, como por exemplo, “pingo d’água”. Não houve, no entanto, supressão de nenhuma letra, servindo esta pontuação, então, apenas para marcar visualmente a separação entre os dois vocábulos.

Por outro lado, imaginando não ter havido erro, poderíamos supor e sustentar que o uso do apóstrofo é justificado por dois motivos: primeiro, pelo estilo peculiar da obra de Guimarães Rosa: prezando este sempre pela experiência na linguagem, seria óbvio que um simples espaço branco entre “aconteceu” e “que” não poderia suprir seu anseio criativo; rosiano, mesmo, é a criação de “aconteceu’que”. Assim, ele preserva a aglutinação inicial, mas torna a palavra mais legível. Sendo que a função do apóstrofo seria em facilitar a leitura, pelo menos para variar, ao leitor. A preservação da aglutinação traz ainda outro efeito: tornando duas palavras uma só, Guimarães Rosa imprime à escrita o estilo da fala oral daqueles que narra, já que na fala a pausa seria quase imperceptível, do mesmo modo em que acabou sendo transcrita.

Outra alteração realizada por Rosa é a modificação do sinal de pontuação entre as frases “Estava sem óculos” e “não refabulava”. Há três possíveis razões para o uso do sinal dois pontos em um enunciado: para iniciar uma enumeração; para indicar um esclarecimento ou uma conclusão de algo anteriormente dito.

Parece-nos que a razão porque Guimarães Rosa utilizou o sinal de dois pontos na primeira versão deste conto foi relacionar o ato de não refabular de X. Ruysconcellos com o fato deste estar sem óculos. Ressalta-se o quão é importante para a narrativa a caracterização de Ruysconcellos com seus óculos. Descrito como um sujeito sério, metódico e lógico, o palhaço é sempre exposto junto aos seus óculos, refletindo a respeito da situação amorosa na qual se encontra. Entretanto, a reviravolta da estória se

dá justamente em razão de alguém tão racional ter cometido erro tão infantil, a saber, quando ele descarta justamente a metade da foto na qual estava Ona, ao rasgar a fotografia em duas partes, restando a ele a metade de Mema. Assim, não por acaso, o trecho da narrativa em que X. Ruysconcellos percebe o engano que cometera é aquele em que ele é flagrado sem seus óculos. Está o personagem, naquele momento, desprovido do seu eu pensante, lógico, escoreito. Nesta primeira versão, Guimarães Rosa quis ressaltar esta dependência, entre os óculos e o *refabular*. Fábula pode significar história com fundo moral, mas também lendas ou mitos. É, em suma, uma história fantástica. Não seria tudo isso a estória de Xênio? A história do Palhaço da Boca Verde é, sem mais, a história de um homem que amou a mulher errada porque não conseguia enxergar aquela que era a certa – sofreu por culpa própria; pior, por engano. Amou Ona por erro, sofreu por engano. Assim, sem seus óculos – objeto do pensar – ele não mais *refabulava*. Já havia pensando por demais, errou por isto. Os óculos não lhe davam o poder do acerto. Então, talvez fosse melhor apenas sentir, o que, às vezes, não podia enxergar.

Contudo, o escritor mineiro substituiu os dois pontos pelo sinal de ponto e vírgula, instaurando uma nova relação sintática entre as duas frases; antes se “não *refabulava*” estava subordinado à “sem óculos”; porém, na versão de Tutaméia há apenas uma relação de coordenação e esta relação de coordenação é marcada por uma pausa maior, caracterizada pelo ponto e vírgula. Não é por falta dos óculos que Ruysconcellos não *refabulava*. Rosa alterou este sentido original e fez com que tais frases apenas descrevem o retrato do Xênio quando descobria seu engano. Ele estava sem seus óculos (sem lógica, sem estratégia) e não *refabulava* (não perquiria a razão do seu engano, não remoia o erro), mas não havia relação causal, de consequência entre as ideias. Esta disposição nos impele a inferir que Xênio havia abdicado de compreender o que aconteceu, já que era tão surreal. Restava apenas o rir.

Neste mesmo parágrafo, mas na frase seguinte, Guimarães Rosa faz outra substituição: troca “O homem – ser ridente e ridículo” por “Era homem – ser ridente e ridículo”. Esta alteração parece ser motivada para incluir de maneira mais expressa o palhaço na afirmação feita. A expressão “o homem” se refere a todos, homens e mulheres, a humanidade, incluindo aí também, claro, Ruysconcellos. Porém, quando há a troca para “Era o homem”, o narrador modifica a perspectiva: de uma indução (humanidade > homens) passa para uma inferência (X. Ruysconcellos > humanidade). O palhaço se torna o exemplo principal deste que é o ser ridente e ridículo.

Quando descobre que se enganou, Ruysconcellos se embriaga e clama pela amada. A mulher amada, porém, era quem? A princípio era Ona, mas Xênio descobre e enxerga Mema, retratada na parte do retrato que lhe ficou. Ona e Mema misturam-se, confundem-se e, por fim, fundem-se. E Guimarães Rosa marca essa fusão, da qual Mema prevalece, por meio da linguagem. Bêbado, confuso, balbuciante X. ainda na publicação da revista Pulso, Ruysconcellos divaga: “noma, nopoma...”, trocando a ordem das sílabas do nome de Ona. No livro, entretanto, Guimarães Rosa acrescenta “nema”, em referência a Mema. O erro de Ruysconcellos, ao confundir as metades da fotografia e jogar a metade Ona fora, o faz realizar que a mulher que guardava em foto e a quem amava era Mema. Ona se transformara em Mema. E essa transformação expressou-se no clamor do palhaço: “noma... nopoma... nema...” – ainda que se confundissem, foi Mema quem Ruysconcellos chamou.

No décimo quinto parágrafo também houve uma inserção de pronome. O trecho que na revista era: “Em fúria, não ouviria seu primeiro rogo” foi publicado em livro como: “Em fúria, não ouviria ela seu primeiro rogo”. Novamente a mudança se faz em razão de desfazer a ambiguidade presente na primeira publicação do conto, pois não poderia se afirmar com certeza se o rogo deveria ser ouvido pelo palhaço ou por Mema. Com o acréscimo, fica claro que era Mema quem deveria ouvir o rogo de Ruysconcellos.

No parágrafo seguinte, Guimarães Rosa acrescentou também o termo “enviado apelo”, explicando que X. Ruysconcellos havia mandado perguntar – por carta ou por alguém – se poderia encontrar Mema. Além deste acréscimo de informação, do modo como o pedido havia sido feito, o escritor, claro, escolheu os termos necessárias à métrica de seu prosoema. O trecho “escutou o enviado apelo” possui assonância dos fonemas /ẽ/ e /o/ e as palavras “apelo” e “apagada” criam aliteração do fonema consontal /p/, demonstrando mais uma vez a preocupação do autor com a linguagem e a consciência que possuía do seu estilo.

Guimarães Rosa ainda faz outro acréscimo no mesmo parágrafo: adiciona a conjunção aditiva “e” em “Ele precisa de dinheiro, de ajuda?! – e o seu pensamento virava e mexia (...)”. Esta conjunção sintaticamente faz com que a oração seja coordenada sindética aditiva, sem, portanto, estabelecer uma relação de subordinação com a anterior. No entanto, não parece ser esta a razão da inclusão do termo na oração, pois, mais importante do que a estrutura sintática, o que essa alteração cria é um paralelismo causado pela repetição da conjunção *e*: “*e* seu pensamento virava *e* mexia,

feito carne que se assa”, além da ratificação da assonância antes já presente na frase.

No último parágrafo do conto, João Guimarães Rosa substitui o termo “achado” por “encontrado”: “Nem foi ele o encontrado em festa de vestes”. Não há muita diferença semântica entre os termos, e, por isso, supõe-se que, mais uma vez, a modificação se faz em favor da melodia da frase, já que a assonância do fonema vocálico /ě/ é acentuado.

Ainda neste parágrafo, o escritor inverte os termos em “qualquer roupa” e opta por “roupa qualquer” na publicação de *Tutaméia*. Quando se escreve que Ruysconcellos fora encontrado em “qualquer roupa” este “qualquer” assume valor de pronome indefinido, o que significaria que Ruysconcellos fora encontrado sem roupa *alguma*. Este sentido, de fato, se mantém no texto. No entanto, ao optar por inverter a ordem dos vocábulos na versão última do conto, a intenção do autor parece ser a de querer subverter o esperado, pois quando o termo “qualquer” é colocado após um substantivo, este tem valor de adjetivo, a qualificar o substantivo, ou melhor, a desqualificá-lo. Uma “roupa qualquer” é uma roupa feia, um maltrapilho, descrição que não coaduna com o sentido que o texto requer.

Assim, o que o autor faz é valer-se desta ambigüidade de sentido, causada pelas diversas funções sintáticas que “qualquer” pode assumir. Por isso, apesar de “qualquer” estar depois do substantivo “roupa”, sendo de esperar que a qualificasse, o que de fato ocorre é que seu sentido assume a função de indeterminar a roupa com que Ruysconcellos fora encontrado, aliás, em determinar sua ausência: não havia *qualquer* roupa a cobri-lo – e em não de julgar a qualidade destas.

Por fim, a última substituição realizada neste conto é troca do termo “tampouco” por “tãopouco”. Ressalta-se que, na norma culta, apenas está prevista a forma “tampouco” e o que se poderia se chamar de erro, em Guimarães Rosa se realiza a expressão maior de seu estilo. “Tampouco” significa “também não” e “tão pouco”, separadamente, como na forma padrão, quer dizer minimamente. O trecho em que está o vocábulo agora referido está a descrever o modo como Mema fora encontrada: “tãopouco travestida ou empoadada Mesma”. Novamente, Rosa altera a forma de escrever na versão publicada em livro, mas mantém o sentido de outrora. Mema também estava sem roupa alguma – e “tampouco” seria palavra adequada para assim descrevê-la – mas o autor muda a grafia, aglutina duas palavras do português formal, criando um neologismo, e revitaliza seu sentido original, *refabulando* a linguagem. E o faz se valendo do sentido original das palavras que se aglutinaram: “tão” acentua o caráter

quantitativo, dando maior intensidade à nudez de Mema. A nudez dela não havia sido apenas de corpo, mas também de alma – finalmente ela havia se permitido revelar o seu amor à Xênio e agora de modo radical: a sua morte não fora natural; a perda do seu amor a fez tirar sua própria vida. Não havia mais dubiedade, mentira, farsa: a prova do amor se realizara na morte, indubitável.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa partiu do questionamento do lugar da obra *Tutaméia*: terceiras estórias, dentre as obras do autor João Guimarães Rosa. Se era o da originalidade, ou de mera repetição diminuta de suas antigas fórmulas de sucesso.

Para tanto devemos, nesse ponto, explicitar a importância da Recepção crítica como teoria que fundamentou esta análise, e permitiu verificar na construção da obra o passo a passo do processo criador, suas minúcias e suas especificidades, que a colocam em destaque em relação às outras.

A partir da consulta das *Terceiras estórias*, da observação e análise do processo de sua criação, marcado pelas possibilidades de escolhas feitas por Guimarães Rosa, pudemos compreender melhor o estilo utilizado pelo autor mineiro na construção dessas estórias minimalistas.

Depois de renavegar nessas possibilidades do texto rosiano, se pode redescobrir a experiência estética destes contos, desvendando alguns de seus pontos mais instigantes, como os abordados na presente dissertação: o título, o subtítulo, as epígrafes, os prefácios, os índices de leitura e releitura, etc. Este trabalho também é uma possibilidade e uma tentativa de entender o todo de *Tutaméia* por meio de suas partes constitutivas.

Com essas releituras sucessivas da obra, o seu caráter inovador fica melhor compreendido. Se, a priori, a crítica à *Tutaméia* não foi positiva, a partir de seu estudo mais atento, percebeu-se seu incontestável valor literário.

O professor Benedito Nunes, a professora Vera Novis e o crítico Paulo Rónai corroboram a visão positiva do caráter artístico da obra, não a apresentando como um texto meramente repetitivo e desconexo, e sim demonstrando as suas virtualidades, o seu apuro no trabalho formal com a linguagem, sua variabilidade de enredos, enfim, toda a originalidade empregada pelo autor nessa sua derradeira obra.

Por meio desses estudos críticos aqui apresentados, demonstramos o privilegiado lugar de *Tutaméia* dentre as obras do autor mineiro. Já que, através dela, Guimarães Rosa pode demonstrar seu poder de síntese e concisão: no espaço diminuto do jornal, o autor expandiu sua inventividade e, em um número restrito de páginas, abordou inesgotáveis indagações da existência humana. O limite que foi a ele imposto funcionou como uma propulsão para sua criatividade e inspiração, que nos quarenta contos e quatro prefácios do livro, nos brindam com grande perspicácia e excelência na escrita.

Especificamente no caso das *Terceiras estórias*, apontamos Guimarães Rosa como um possível autor-editor, que criou uma nova maneira de editoração, fora das normas que padronizam as editorações correntes e da época em que o mesmo publicou. A preocupação do autor em manter o texto e os paratextos da dita obra conforme sua idealização revela que a construção paratextual, que em diversos casos é acessória, passa a ser essencial em *Tutaméia*: a obra para Guimarães Rosa não se limitou ao texto, os paratextos foram essenciais para o entendimento da mesma. O que leva a crer que em *Tutaméia: terceiras estórias*, texto e paratextos se diluem, completam-se, revelam o todo, a obra em si.

Esse livro reafirma a importância do sentido das pequenas coisas do cotidiano, transladando-as para criação literária. São a partir das “tutameíces” presentes nos minúsculos episódios da vida, que o autor almejou tornar cognoscível o incompreensível da existência humana.

Tutaméia, então não pode ser considerada uma involução em relação às monumentais narrativas do autor, pois o seu minimalismo não representa uma perda. É, sim, um ganho artístico no que concerne à inventividade de Guimarães Rosa em trabalhar a linguagem magistralmente em um espaço tão reduzido cedido pelo periódico *Pulso*. Assim, o exercício do autor em conter numa forma reduzida um conteúdo a princípio excessivo teve um excelente resultado. As quarenta estórias formam um todo complexo e coerente, que possui como elo a homogeneidade do cenário, das personagens e do estilo, demonstrando, com isso, o êxito do autor mineiro, com o trabalho da linguagem, também nesses contos curtos.

A referida obra literária singular, tem local de destaque dentre todas as obras de Guimarães Rosa, assim como também demonstra pela criação das marcas paratextuais que o autor lhe imprime, a genialidade do livro como objeto. O autor, ao se deter ante certos sentimentos humanos, os quais a linguagem comum não consegue expressar, volta-se para a concretude do trabalho das palavras, refazendo suas formas, modificando-as para que elas possam chegar a tal precisão que não seja mais possível desvincular a palavra do sentido e do pensamento com os quais a impregnou. O autor cria um processo linguístico paradoxal, entre o comum e o incomum da linguagem, aplicando-o nos prefácios e nas estórias da obra. Assim, *Tutaméia* se abre em movimento ao infinito por meio dos interstícios da linguagem.

O papel desse livro no todo da bibliografia rosiana, definitivamente, não é de uma mera repetição diminuta das fórmulas de sucesso de seus outros livros, e sim um escrito

de grande originalidade, no qual o autor demonstrou toda sua maestria. Ao finalizarmos nossa pesquisa chegamos à conclusão de que a linguagem usada por João Guimarães Rosa nos prefácios, bem como nos contos, exerce a função de elo entre autor, leitor e estórias, e para isto o autor utiliza uma linguagem lúdica e anedótica, já que é pelo humor que a criação das palavras (sentidos) do autor acontece, pois para o escritor mineiro a liberdade de criação é o bem mais sublime do homem. Assim, concluímos que a linguagem lúdica proposta por ele, tem como objetivo libertar o homem da visão única de um dado objeto.

Tal qual toda verdadeira obra de arte, *Tutaméia* não se exauri em suas possibilidades de leitura, podendo sempre ser indagada e revelando novas soluções, num diálogo constante com os leitores. A presente dissertação, pela comparação hermenêutica e estilística das publicações dos contos “João Porém, o criador de perus”, “A vela ao diabo” e “Palhaço da boca verde” na revista *Pulso* e no livro de 1967, verificou que as mudanças feitas para a edição em livro apresentam, na maior parte, uma motivação estética, já que revelam uma preocupação com a musicalidade do texto, além da inserção de figuras de linguagem que geram uma já tratada característica de Guimarães Rosa, de aproximar a prosa da poesia.

Outros aspectos de *Tutaméia* ainda estão por se descobrir, no entanto, neste trabalho, foram apresentadas algumas possibilidades interpretativas, muitas ainda não reveladas pela crítica rosiana. Todas essas considerações admitidas nessa pesquisa aproximaram-nos do universo criador de Guimarães Rosa, mas devemos ressaltar que a curiosidade a respeito das inovações da obra continua em aberto e suscita novas pesquisas, especialmente na área da crítica textual, que permitiu, nesse âmbito, entrever o trabalho do escritor em *Tutaméia: terceiras estórias* e que desse modo autoriza-nos a considerar a sua busca pelo impossível e pelo infinito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. De João Guimarães Rosa

1. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, 192 p.
2. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, 192 p.
3. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, 594 p.

2. Sobre João Guimarães Rosa

4. AGUIAR, Melânia Silva de. As portas da visão em dois contos de *Tutaméia*. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (orgs.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/Ed. PUC-Minas, 2001, p. 231-250.
5. AGUIAR, Melânia Silva de. Cegos e iluminados em contos de *Tutaméia*. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003, p. 561-568.
6. ALMEIDA, Ana Luiza Penna Buarque de. *Rosa e a rapsódia silenciosa; um estudo sobre a recepção crítica de Tutaméia entre 1967 e 1990*. Rio de Janeiro, 2004. 250 p. Tese de doutorado em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
7. ALMEIDA, Ana Luiza Penna Buarque de. *Um abreviado de tudo: anedotas de Tutaméia*. Rio de Janeiro, 1999. 134 p. Dissertação de mestrado em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
8. ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia — Terceiras estórias*. Campinas, 2004. 138 p. Dissertação de mestrado em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas.
9. BRANDÃO, Antonia M.R. *O amor e o trágico em “Desenredo” e “Reminiscção”, contos de Tutaméia de João Guimarães Rosa*. São Paulo, 2005. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica.
10. CAIXETA, Marylu de O. *O paradoxo e o mito em Tutaméia*. Uberlândia, 2008. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Uberlândia.
11. CAMARGO, José Márcio. *Verdade e nomadismo: leitura de quatro contos de Tutaméia, de João Guimarães Rosa*. Juiz de Fora, 2002. 144 p. Dissertação de mestrado em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora.
12. CAMPELO, Wanúbya do Nascimento Moraes. *Da Grécia ao Sertão: uma análise do amor platônico em Guimarães Rosa*. Belém, 2008. Trabalho de Conclusão de Curso, Centro de Ciências Sociais e Educação, Universidade do Estado do Pará.
13. CARVALHO, Márcio Cezar. *Tutaméia, a projeção do conceito através da poética — João Guimarães Rosa*. Natal, 1996. 156 p. Dissertação de mestrado em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
14. COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978, 160 p.
15. CRUZ, Antonia Marly Moura da Silva. *A transferência metafórica nos nomes de*

personagens de Tutaméia de João Guimarães Rosa. São Paulo, 2001. Tese de doutorado em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo

16. CRUZ, Antonia Marly Moura da Silva. *Sob o signo do amor: uma leitura de seus contos de Tutaméia*. Araraquara, 1996. Dissertação de mestrado em Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
17. DIAS, Ângela Maria. As três graças em *Tutaméia*: de avessos, riso e poesia. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003, p. 54-60.
18. FARIA, Maria Lucia Guimarães. A eurritmia dos contrários em *Tutaméia*. In: *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 225-245.
19. FERRAZ, Renato Romero; SOUSA, Maria da Conceição Oliveira S. Nome, voz e presença (um breve estudo de três mulheres de *Tutaméia*). In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003, p. 672-676.
20. LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.
21. NOVIS, Vera. *Tutaméia*: engenho e arte. São Paulo: Perspectiva, 1989, 138 p.
22. NUNES, Benedito. *O Amor na obra de Guimarães Rosa. Asas da Palavra*, Belém, v. 10, n. 22, p. 71-86, 2007.
23. _____. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, 278 p.
24. RÓNAI, Paulo. Especulações sobre *Tutaméia*. In: *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 13-21.
25. _____. Os prefácios de *Tutaméia*. *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*, 16 mar. 1968.
26. TURRER, Daisy. *O livro e a Ausência de Livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, 93 p.

3. Teoria e crítica literárias

27. CASTRO, Sílvio (dir.). *História da Literatura Brasileira*. Lisboa: Alfa, 1999. v.1. 410.p.
28. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Tradução Flávio Paulo Meurer. 10.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. 631p.
29. JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. In: LIMA, Luis Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, 201 p.
30. JAUSS, Hans Robert. Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur [O leitor como instância de uma nova história da literatura]. *Poetica*, Amsterdam, v. 7, n. 3-4, p. 325-344, 1975.
31. JAUSS. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, 80 p.
32. NUNES, Benedito. *Filosofia Contemporânea*. Belém: EDUFPA, 2004. 224 p.
33. _____. Interpretação de *Tutaméia*. *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*, v. 11, n. 543, 2 set. 1967.
34. REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*. Vol III. 10.ed. São Paulo: Paulus, 2007. 1103 p.
35. SARTRE, Jean-Paul. Por que escrever?. In: *Que é a Literatura?*. Trad. Carlos

Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989, 231 p.

36. SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005, 550 p.

37. ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, 124 p.

ANEXOS