

Humor, alegria e forma em *TUTAMEIA: TERCEIRAS ESTÓRIAS* de Guimarães Rosa

Giselle Madureira Bueno

Submetido em 03 de dezembro de 2012.

Aceito para publicação em 14 de agosto de 2013.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 47, dezembro de 2013. p.55 -71.

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Segunda-feira, 23 de dezembro de 2013
23:59:59

HUMOR, ALEGRIA E FORMA EM *TUTAMEIA*: *TERCEIRAS ESTÓRIAS* DE GUIMARÃES ROSA

Giselle Madureira Bueno *

RESUMO: Este artigo aborda a temática do humor e da alegria em “*Tutameia: terceiras estórias*” em estreita conexão com o arranjo formal da obra. Matizados pelas sombras da angústia, da dormência e do trágico, ali, ambos os conceitos, alegria e humor, tendem a ser distanciados da compreensão do senso comum, despontando de uma hermenêutica inteiramente atravessada pela consciência do absurdo. Essa visão de mundo intransparente, ambígua, ao mesmo tempo melancólica e venturosa, não está na base apenas da criação da afetividade das personagens e da atmosfera narrativa, mas, igualmente, da organização formal de toda a obra, fazendo-se notar em sua estrutura lacunosa e em seu ritmo subjetivo, estranho e desconjuntado.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; *Tutameia: Terceiras estórias*; Humor; Alegria.

1. INTRODUÇÃO

O humor de *Tutameia: terceiras estórias* (1968)¹ pode ser entendido como meio de influir a alegria e, simultaneamente, como uma das formas em que ela se manifesta. Tal como desenhado no primeiro prefácio “*Aletria e hermenêutica*” e encenado cá e acolá no restante do livro, o humor é, *grosso modo*, uma disposição do espírito ou uma forma de pensamento e de linguagem que se inclinam para o riso e a alegria, para o prazer heurístico ou a deleitação de ler o mundo e recriar. Faz-se visível, principalmente, um cômico intelectual e abstrato, espirituoso e engenhoso, que se defronta com a antinomia, o dislate e o absurdo, e que está intimamente ligado à paixão da invenção, ao gesto poético criador de narrativas, microestórias, anedotas, gnomas, parábolas, alegorias, enigmas, etc. Por mais que o humor cobre a si mesmo o próprio gozo, ele é, na verdade, meio e ensejo para outra coisa, para uma esfera transcendente, seja esta identificada ao “alegórico espiritual”, ao “supra-senso”, ao “mágico”, ou ao “sublime”, etc. (ROSA, 1968, p. 3, 4, e 11). Não se deve jamais perder de vista, porém, que o trágico, o melancólico e o prosaico são a outra face dessa mesma moeda tutameica. Aqui, o humor ou o cômico, disposição-pensamento-linguagem, é *imago mundi* paradoxal.²

Se o trabalho psicológico e linguístico com o humor tem como uma de suas finalidades acordar a alegria, é porque, na obra rosiana, ela goza de maior prestígio e aponta para um gosto mais profundo, mais próximo, aparentemente, da experiência em si da transcendência e do sublime, se bem que, nem por isso, destituído de contradições. De fato, a (noção de) alegria em *Terceiras estórias* tende a se distanciar daquela do senso comum, cujo significado, além de ser unívoco, implica relações

* Pós-Doutoranda da UNICAMP. Estas páginas resultam de meu Doutorado, realizado com bolsa do CNPQ, e de meu Pós-doutorado, ainda em andamento, com bolsa da FAPESP (processo no 12/50427-8).

¹ Adoto, para o título do livro, a ortografia atual, sem acento: *Tutameia*.

² Devido ao escopo deste artigo, não é necessário distinguir comicidade e humor. O próprio Guimarães Rosa não os diferencia clara e explicitamente. De forma genérica, as duas noções referem-se aqui a tudo o que é ou se torna ou se percebe como engraçado ou risível. E ainda no que respeita à temática em pauta, é pertinente registrar que já foram estudados a alegria e o cômico em *Tutameia: terceiras estórias*; mas sempre separadamente. Para a primeira, o leitor pode consultar Javier Domingo (1960) e Kathrin Rosenfield (1998). Para o segundo, Lélia Parreira Duarte (2006) e Jacqueline Ramos (2007).

causais: a alegria é concebida, via de regra, como uma disposição mais ou menos transitiva do espírito, correspondente a emoções ou sentimentos opostos à tristeza e nascidos da posse de um bem desejado ou da fruição de um prazer. É uma sensação monocromática de completude e, em seus melhores e mais loucos vórtices, transbordamento interior.

Só para começar, há, na verdade, uma marcada intransparência que vela a inclinação de espírito deste livro de Guimarães Rosa. De um lado, é possível dizer que a obra, *stricto sensu*, não é nem (somente) alegre nem (somente) triste, mas, ao mesmo tempo e de modo paradoxal, inteiramente alegre e triste. *Tutameia* brinca e soluça na graça e angústia de rascunhos, farrapos, quinquilharias e é como alguns de suas personagens: “mesmo alegres já tristes, logo de tristes mais alegres” (ROSA, 1968, p. 190). De outro lado, poder-se-ia perguntar se o livro não é ainda, de maneira um tanto diferente, meio-alegre-meio-triste. Algo semelhante àquele “copo com água pela metade” sobre o qual o autor lança pergunta disjuntiva um tantinho capciosa: “*está meio cheio, ou meio vazio?*” (ROSA, 1968, p. 12, grifo meu). Sim, trata-se de um estado de espírito ou humor que sabe que jamais poderá ser pensado de todo objetivamente, pois incorpora em sua própria compreensão a contingência determinada pelo olhar do outro: haverá quem veja antes a falta e haverá quem veja mais o volume.

2. HUMOR E ALEGRIA: CONTRADIÇÕES

Essa opacidade difusa se encarna aqui e ali na psicologia das personagens. Repasso certa notícia do estado de humor do “Palhaço da Bôca Verde”: “nem alegre nem triste, apenas o oposto” (ROSA, 1968, p. 115). Ânimo difícil este que diz mais daquilo que não é do que daquilo que é; que se medita a partir de uma oposição à qual a língua não dispõe de pronto: o que seja o contrário de “nem alegre nem triste”, condição em si já ambígua e meio indefinível, é coisa a inventar: funde ou reúne, parece-me, as duas emoções aparentemente fora de campo. À luz do contexto do conto, a expressão pode indicar ainda o humor, feliz ou desinfeliz que seja, medido e comedido, controlado pela razão; algo próximo ou limítrofe de um humor neutro (*ne-uter*, “nem um, nem outro”). Enfim, são matizes sutis e um tanto inapreensíveis de um “humor humano”, para fazer trocadilho com a célebre frase do *Grande sertão: Veredas* (ROSA, 2006a, p. 553).

A alegria de *Terceiras estórias*, em geral, só se faz possível se misturada, irmanada, com tristuras. Tem algo de desafiante e apurado porque é animada a encontrar-se também no interior do sofrimento. Não que este esteja banalizado. Faz parte da iniciação de uma das personagens, por exemplo, “reconhecer a exatidão da tristeza” (ROSA, 1968, p. 134). A obra não faz concessões: violência, pobreza, marasmo, doença, morte, fracasso. Poucas são as tempestades em copo d’água, os melodramas interiores que sofrem, então, a leve mofa da narrativa enternecida do contador.

Mesclas à parte, o leitor rosiano há de ponderar possivelmente que a atmosfera de *Tutameia*, em contraposição, por exemplo, à da obra anterior, *Primeiras estórias* (1967), não parece lá muito joliz (e há certamente razões históricas para isso). Ao traçar o rascunho de um universo arredio, o livro antes transuda melancolia. Não duvido de que esta opinião seja largamente sustentável, mas, nestas páginas, não invisto nela. Talvez a alegria de *Tutameia* seja mais estudada, menos espontânea. De modo mais marcado, fruto de um esforço e labor hermenêutico, de uma opção intelectual e, claro, espiritual. Será acertado apelar à oposição exterioridade x interioridade? Quero dizer,

em se tratando dessa obra, quando a tristeza é mais evidente, não se poderá e deverá aí mesmo esgravatar uma alegria resistente e íntima, ainda que estranhíssima? Um humor singular e até mesmo bizarro? Não sei se é o caso realmente, pois fachada e fundo, máscara e rosto, cambaleiam no texto tanto quanto o Chico temulento, protagonista do terceiro prefácio do livro. Prefiro argumentar que alegria e melancolia são dois lados da mesma moeda. Contudo, e isto é crucial, se a tristeza da obra se encontra fundamentada em razões éticas, históricas, lógicas, estéticas e, sob certa mirada, até mesmo religiosas, sua alegria, *in extremo*, só pode ser coisa de sábio (de místico) ou de louco; onde seja talvez absolutamente sem sentido é exatamente aí que deve brotar, como experiência mesma da liberdade ou da coragem ou do suprassenso. Proeza maior é “rir, da graça que não se ache” (ROSA, 1968, p. 126). Não por casualidade, os vaqueiros dos Gerais, sabidos, “*riem sem dificuldade*” (ROSA, 1968, p. 161), ainda que se possa cuidar que lhes careçam as razões. “— *Só o pobre é que tem direito de rir, mas para isso lhe faltam os fins ou motivos...*” (ROSA, 1968, p. 190). Quando a alegria não vem tão fácil, pesa o sacrifício da liberdade. Nos versos do poema a quatro mãos de Paulo Dantas:

Naqueles pastos do longe
a alegria, fardo pesado
tinha de ser levada
na canga da cangalha, no cavalo alto,
ao lado do Tio Terez. (DANTAS, 1975, p. 118)

Acha-se o leitor, por conseguinte, diante de uma alegria que é algo discrepante daquela obrigação pós-moderna obsessiva de euforia festiva e homogênea, analisada, entre outros, por Georges Minois (2003) e Gilles Lipovetski (2005).

Parte do que foi apresentado acima já se patenteia em “Campo Geral” e nas palavras, titubeantes, é verdade, do Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*. Dito, Miguilim e o jagunço tateiam uma hermenêutica e uma mística da alegria, que não se reduz, portanto, a estado afetivo ou psicológico, mas é também decisão de fé, atitude ontológico-existencial:

E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo: — “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” (ROSA, 2006b, p. 100)

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito — por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia. (ROSA, 2006a, p. 290)

A alegria é disposição subjetiva: não está nas coisas nem nos fatos, o que pode comungar-se com a ideia de que é problema de linguagem, sentido-orientação que se imagina e inventa. “Construção alguma vige porém por si triste, nem a do túmulo, nem a da choupana, nem a do cárcere.” (ROSA, 1968, p. 122). E: “Infelicidade é questão de prefixo.” (ROSA, 1968, p. 76). Não obstante, a reflexão sobre a relatividade da alegria e a subjetividade do humor, sobre a liberdade de sorrir ou chorar, é literariamente conduzida a limites desnorteadores. Onde está o cômico em si, por assim dizer, inartificial e imediato, ou, vá lá, o cômico, simplesmente, ou o riso ou o vivo

contentamento em textos moldados por fôrma tantas vezes morreira ou dormente? Onde, em textos pejados de crueldades e mesquinhas, como “Êsses Lopes”, “Barra da Vaca”, “Sinhá Secada”, ou até catástrofes coletivas, como “Azo de Almirante”? Sim, muito mais no enfoque de quem os narra ou observa e medita, e na linguagem originalona, em seus ditos de espírito e bromas, que dão pequenas pérolas como a da timidez total que, justamente por ser o que é, se exhibe: “Tinha vergonha de frente e de perfil, todo o mundo viu” (ROSA, 1968, p. 27). No entanto, é precisamente por isso tudo que se repõe, insistente, a pergunta: até que ponto essas brabas estórias podem ser risíveis ou cheias de graça? Até que ponto alegria e humor são uma questão de perspectiva e linguagem? Até que ponto é possível alegrar-se na tragédia, sublimá-la? Bem, é justamente nesta oscilação tensa e perturbadora entre cômico e trágico, pesadume e ledice, que se situam humor e alegria em *Terceiras estórias*, e assim caminha o livro, desobrigado a decidir-se e decidido a provocar, se bem que investindo suas mixas moedas, tuta e meias, na positividade de um humor e de uma alegria meio tristonhos, des-propositados e excelsos.

Terceiras estórias não negam que os cárceres e as cegueiras e as feiuras e as misérias estejam por toda parte — aliás, não param de dizer isso. Mas, em “Tresaventura”, por exemplo, Maria Euzinha possui chave para uma prisão feliz: “dona em mãozinha de chave dourada, entre os gradis de ouro da alegria” (ROSA, 1968, p. 176). Como todo tipo de sentimento e compreensão e atitude existencial diante do mundo, a (escolha pela) alegria é, ela mesma, uma forma de limite. Mas não semelham grades douradas essas margens, as da alegria? De fato, neste conto (como em outros), Guimarães Rosa está a desenhar a imagem antinômica de um livre aprisionamento: note-se que a pequena corajuda tem em mãos as suas chaves.

Em *Tutameia*, a alegria, sem que uma coisa necessariamente exclua a outra, pode ser matéria de liberdade, isto é, de vontade, mas também de temperamento ou graça, quando menos se conquista que se acolhe. O temperamento jovial, a vocação mais orgânica, (quase) irrefletida, para a alegria, marca várias das personagens do livro, como os ciganos, Melim-Meloso, Romão, Yao Tsing-Lao, Rebimba, o bom, entre outros. Todos eles podem alcançar o estatuto de sábios camuflados ou mestres anônimos de uma alegria inquebrantável, entre natural e espiritual. Todos eles sabem amistar-se com os fluxos e refluxos vitais; solfejar, com alguma eurtmia, a disritmia da vida. Mas a espontaneidade pertence menos ao ponto de vista das narrativas do que aos seres que nelas pululam. A alegria, sob o prisma do autor, é, antes, fruto de trabalho e hermenêutica, de certo exercício de leitura da realidade, de uma maneira de conceber o mundo perpassada por contradições. Em eterna invenção no interior do sujeito, é empreendimento, risco, proeza. Angústia-que-ri, dá sinal de si sempre a partir de uma profunda consciência do absurdo. Nada disso pretende significar, claro, que a espontaneidade não esteja presente na alegria enquanto visão de mundo, elaboração literário-filosófica erudita que está na base do ponto de vista das estórias. Também neste caso, em última instância, a alegria configura-se como lance ou rasgo espontâneo, pulo para o suprasenso, e dificilmente é inteligível até o fim.

No que tange às personagens, um dos saltos mais escandalosos para a razão é o daquela mulher de caráter aparentemente tão pouco ou nada jovial, “Sinhá Secada”, a quem arrancam cedo das mãos o filho pequeno. Já tão definhada, sofre ainda, por ironia do destino, uma aguda decepção: o tristonho e crescido moço chegado à repentina não é o menino um dia amado e esperado desde as entranhas. No entanto, a reação, depois de tão dramático desencontro (e momento de peripécia narrativa), é surpreendente. Pode-se, sem dúvida, escarafunchar ou excogitar os motivos de Sinhá Secada (e o texto dá margem a bonitas sutilezas), mas aquilo que tornou possível àquela mulher débil e

delicada refazer a ledice e não demorar-se até a morte na tristeza é, ao cabo de contas, impenetrável. Nessa anagnórise enigmática e negativa (de ordinário o reconhecimento consiste na descoberta da *existência* de laços familiares), não há continuidade lógica patente:

Mas, ela, que sentada tudo recebera, calada, leve se levantou, caminhou para aquê, abençoando-o, pegou a mão do tristonho môço, real, agora assim mesmo um tanto conformado. Sorria, a Sinhá, como nunca a tinham avistado até ali, semelhava a boneca de brincar de algum menino enorme. Seu esqueleto era quase belo, delicado.

Nesse favor de alegria persistiu, todos exaltando o forte caso. (ROSA, 1968, p. 144)

Há muitas reiteraões no livro, e cabe demonstrar algumas delas. Na sequência abaixo, em “Arroio-das-Antas”, “Orientação”, “Os três homens e o boi” e “Melim-Meloso”, de maneiras diferentes, a entrega contentosa à vida, ao dissolver tão estranha e intensamente a alegria na tristeza e vice-versa, disturba a razão:

As velhinhas pactuavam a alegria de penar e mesmo abreviadas irem-se — a fito de que neste sertão vingassem ao menos uma vez a graça e o encanto. (ROSA, 1968, p. 19)

Aprendia ela a parar calada levemente, no sóbrio e ciente, e só rir. Ora quitava-se com peneiradinhos lágrimas, num manso não se queixar sem fim. [...]. — “*Tivesse tido um filho...*” — ao peito as palmas das mãos.

Outr’algo recebera, porém, tico e nico: como gorgulho no grão, grão de fermento, fino de bússola, um mecanismo de consciência ou cócega. Andava agora a Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, pròprinhos pé e pé. (ROSA, 1968, p. 110)

Nhoé rejeitou ir junto, nem pertencia a outros lados diversos — saudoso sòmente daquele dia de entêrro, dela, os três, a chuva, a lama, à congraça, em entremeio de sofrimento. (ROSA, 1968, p. 113)

Lá, ressoam distâncias; e a alegria é pouca: é devagarinho, feito um gole. A serra faz saudade de outros lugares. [...].

EPISÓDIOS. Mas Melim-Meloso fazia-se muito causador de invejas. Sofrer, até, êle sofria tão garboso, que lho invejavam. Sofria só sorrisos. Vai, pois, por qual-o-quê, quiseram vingar-se dêle, disso. (ROSA, 1968, p. 94-95)

Espreitada pelo avesso, também a compaixão ou a dor pode ser dom: “Doer-se de um bicho, é graça” (ROSA, 1968, p. 172). Uma vez que podem conduzir ao supra ou metassenso, ambas, tristeza e alegria, angústias e delícias, são veredas espirituais genuínas, se bem que manhosas e temíveis (ROSA, 1968, p. 149). A alegria “não é sem seus próprios perigos”, e a tristeza “produz à-toas cansaços” (ROSA, 1968, p. 185). Esta pode ser o contrário da coragem (ROSA, 1968, p. 184), e aquela, conspirar com a falta de liberdade, como na prosperidade cheia de ódio de Flausina (ROSA, 1968, p. 45) e na distração cruenta de Isnar, que se deleita matando antas e filhotes (ROSA, 1968, p. 171). Porventura se explica por isto também, isto é, pela prudência ou temperança, que, em *Tutameia*, a alegria deixa-se, muitas vezes, limitar pela tristeza e vice-versa. Assim, por exemplo, as mágoas são, geralmente, medidas (ROSA, 1968, p. 95) e há, inclusive, quem pranteie por um olho só (ROSA, 1968, p. 36). Henriqueta Lisboa (1983, p. 174) já identificara, no Miguilim de “Campo Geral”, um “pudor no sofrimento, faculdade de contenção”.

3. A FORMA DE *TUTAMEIA*

Tutameia: terceiras estórias é obra de ritmo truncado, duro e pedregoso, verdadeira “droenha” sertaneja a ser desbravada pelo leitor.³ Orações e frases curtíssimas com acúmulo de vírgulas que sustentam a batida própria da língua até a esquisitice, elipses incômodas, descontinuidades espicaçantes. Não que haja aqui alguma exclusividade, pois há outras imagens da obra que são associadas à sua forma; o andamento monótono e sobressaltado de muito dos enredos — conforme ao do existir (ROSA, 1968, p. 150) — é repassado pela marcha morosa e turbulenta das boiadas: a escrita, como um todo, caminha feito boi. Mas, enfim, se comparo com *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, este parece tomar para si, apesar de sua agrestidão, de suas asperezas e quebraduras, um estilo mais caudaloso, é evidente, e também mais fluente e natural, enquanto *Tutameia*, livro que não deixa de ser marcado pela umidade, incorpora mais da aridez e da secura. Quem quer que se aventure a lê-lo em voz alta sente o desconforto dessa linguagem indúctil, estranhamente descompassada e estilhaçada ao ponto mais extremo dentre as obras publicadas em vida por Guimarães Rosa. Cabe ao leitor de *Tutameia* adivinhar e completar muitas coisas e, dentre elas, certamente o ritmo que lê o livro: solfejo excêntrico, sublime tartamudez.⁴

Gagos são Mechêu (ROSA, 1968, p. 89) e João Porém (ROSA, 1968, p. 74), cuja voz também treme quando o pensamento é de difícil tradução (ROSA, 1968, p. 75). Mas o *staccato* descadenciado que se configura, de modo geral, como a respiração do livro e é, obviamente, de ordem paralinguística, parece-me evocar também, além da gaguez (diante do sublime, da dor, do luto, da hesitação, etc.), o som tremulante próprio do riso com seus silêncios intervalares. É verdade que *Terceiras estórias* não é um livro de gargalhadas (conquanto haja personagens que as soltem e, eventualmente, leitores), mas é certamente de risos e sorrisos. Ao comentar uma fala do velho Nhácio, personagem de “Hiato”, o narrador estaria aludindo, de modo ligeiro, ao estilo tutameico: “ — falara com grossos estacatos, deu-lhe o sacolejado riso” (ROSA, 1968, p. 63). Porém, de novo, aqui não é necessária nenhuma exclusividade. Como venho redizendo, a alegria não atropela a tristeza fluidal, “atmosférica” (ROSA, 1968, p. 151) e “instintiva” (ROSA, 1968, p. 180), que traspassa o livro; antes se enlaça a ela. O mesmo chama o outro e não seria forçado ouvir, no negativo desse estilo sacolejado, o soluço de (quase) choro de um texto “endoençamingas” (ROSA, 1968, p. 129).⁵ Na própria estória em que o termo aparece, “Rebimba, o bom”, o som entrecortado do pranto, do soluço, mescla-se ao riso: “por tudo soluçei, eu, endoençamingas. Mas o povo ria, porém, ao tempo que choravam, por imponentes entusiasmos, por aquele homem ter havido e existido.” Contagia-se, ao final, o próprio narrador: “Sorri, ri, por o contrário de chorar, também.” (ROSA, 1968, p. 129).

Last but not least, a respiração arquejante, engasgada ou sacudida, pode ser vinculada a certo clima geral de ansiedade ou angústia cansada ou enfermiça, corporificadas por momentos em personagens como o Palhaço da Bôca Verde: “Macilento, tez palhiça, cortada a fala de ofegos, mostrava indiferença ao escárnio, a

³ “Droenha”, palavra que dá título a uma das narrativas, não é dicionarizada. Nilce Sant’Anna Martins (2001, p. 176) vê uma possível “combinação da síl. final de **pedra** (com mudança de vogal) e de **brenha**, pals. que aparecem juntas no passo — *no meio da serra, em pedra e brenha* [...]”

⁴ O paradoxo de *Terceiras estórias* como esboço-lapidar ou obra-rascunho em que deverá enxerir o receptor é inerente à concepção estética de sua forma elíptica ou lacunosa.

⁵ Neologismo gracejante de conotação fúnebre que significaria “lamentoso”, “choroso”; possível combinação de “endoenças”, solenidades religiosas da Quarta-feira Santa, e “choramingas” (MARTINS, 2001, p. 186).

dos condenados” (ROSA, 1968, p. 115). Ou Joãoquerque: “pelo frio, pelo quente, ofegava num esbafo de vertido esforço sob os desapiedados pensamentos” (ROSA, 1968, p. 50). Ou a fazendeira: “Siantônia em prêmio de ofêgo a quis perto” (ROSA, 1968, p. 59). Ou, mais uma vez, Nhácio: “ora desabria sacudidos dizeres, enrolava mais silêncio, ressofrido” (ROSA, 1968, p. 62). Em latim, *angustia*, aflição acompanhada de aperto na garganta, significa também “desfiladeiro”, “espaço apertado”, “brevidade”, “concisão extrema”, “secura” (de expressão) (TORRINHA, 1942, p. 57). Também neste sentido etimológico, o estilo tutameico — breve, seco, escabroso, boca estreita para o suprasenso — é angustiado.

Se Guimarães Rosa é artista que prima com esmero pelo casamento significado-e-significante, não é de espantar que o texto esteja formalmente varado por essa mistura de dor e deleite. Aliás, o texto insinua, ele próprio, de maneira surpreendente, que sua fratura formal (de ritmo, de sintaxe, de enredo, etc.) pertence, ao mesmo tempo, ao júbilo e ao enlutamento. É assim que se pode dizer: “tristeza — isto é, falta de continuação” (ROSA, 1968, p. 119). Ou: “Triste, pois que tão calado” (ROSA, 1968, p. 39). Mas, também, contraditoriamente:

— *É o que mais se parece com a “felicidade”: um modo sem seqüência, desprendido dos acontecimentos — camada do nosso ser, por ora oculta — fora dos duros limites do desejo e de razões horológicas [relativas a relógio]. Não se imagina o perigo que ainda seria, algum dia, em alguma parte, aparecer uma coisa deveras adequada e perfeita. Em verdade conta Lucêncio que, entre não-dormir e não-acordar, independia feliz, de não se fazer idéia nem plausibilidade de palavras. Não queria, por tudo, que a inconcebida boa-hora passasse; sem imaginação ou contradição êle nada mais despercebendo.* (ROSA, 1968, p. 150, grifos meus).

As aspas de “felicidade” apontam para o fato de que não está propriamente em causa o conceito corriqueiro e unívoco de uma harmonia definitiva e inteiriça. Em uma variação do mesmo tema: “— ‘Felicidade se acha é só em horinhas de descuido...’ ” (ROSA, 1968, p. 29), horinhas sem aconteceres, “insignificantes”, distraídas das preocupações e injunções de um tempo comandado pelo relógio e vivido apenas como fator de utilidade, como forma que serve unicamente para ser preenchida por algum conteúdo pragmático fora dela mesma. Enfim, o vazio e a vagareza do narrado e da narração, violentos para o leitor contemporâneo, comunicam impressão de atimia e, menos evidentemente, de uma alegria invulgar. A relação entre esta e a lentidão e a miudeza e a relativização do desejo aparece já no “Campo geral” de *Corpo de Baile*:

O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre nas profundas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma. (ROSA, 2006b, p. 129)

Ronceirice e descontinuidade — angustura onde vem dormir a ventura tutameica. Tal como ocorreu com os três vaqueiros trabalhadores, melancolicamente alegres ou alegremente melancólicos, naquela “mais **rasa conversa**, de felicidade”, em que se imaginava a estória de um boi multicolor (ROSA, 1968, p. 113 grifo meu), ou com o Dr. João na companhia de Zito, quando “**mole se conversava**” (ROSA, 1968, p. 162, grifo meu), ou, finalmente, com Joãoquerque e Mira, na hora em que ela fritava bolinhos para o jantar, e tratavam de “**pequenedades, amenidades, certezas**” (ROSA, 1968, p. 49, grifo meu).

Sob esta ótica, a forma que modela *Tutameia* é irmã da boa “conversa fiada” ou do “papo furado” criativo: miolo oco com tiquinho de prosa em volta. Também do sonho, do instante liminar entre sono e vigília e, enfim, do silêncio, que é sepulcro e berço e, enquanto tal, ensejo, hora e vez para a nomeação inventiva, paixão do escritor. “O silêncio proposital dá a maior possibilidade de música.” (ROSA, 1968, p. 12). Na fronteira postrema da palavra e da mudez, o livro parece desejar produzir, a despeito de ou desde toda negatividade, um “infinito monossílabo” em que se cale indizível ternura (ROSA, 1968, p. 18). Quer dizer, o somido minúsculo, o sentido infinito. Não só o ressonante “*Sim*” que fecha o conto “Arroio-das-Antas”, mas também: “*Lá...*”, “*ooó*”, “*T’s, t’s, t’s...*”, etc. (ROSA, 1968, p. 19, 87, 89 e 110). Ou ainda: “*Ih, é, ah!*”, “*Ô-xem...*”, “*Lilalilá!*” (ROSA, 1968, p. 61, 63 e 106). Trata-se do som em si, de suas vibrações, efeitos ocultos, recados não conceituais (ROSA, 2006b, p. 389-467).⁶ Mágico, porque capaz de comunicar subliminarmente, despertar o que dorme; criador de possibilidades e travessias, portador não de razões, mas daquilo que se sente e experimenta como verdadeiro, suprassenso. Afinal de contas, em *Tutameia*, é antes o amor, e não a razão, que dá, “em linhas gerais”, sentido, e simpatia e orientação à história (e à estória, poderia completar-se): “o amor e seu milhão de significados” (ROSA, 1968, p. 115). Amar é dar sentido, como no efeito transformador do olhar de Romão e do Quim chinês sobre suas esposas (ROSA, 1968, p. 83 e 109), e isto apesar de que este sentimento, para personagens ou algum narrador, não esteja lá valendo os muitos mil milhares, mas qualquer meia tuta-e-meia.

Ainda quanto à forma, é preciso reparar que, não obstante toda desarticulação e estranheza de ritmo acima referida, o livrinho rosiano inopinadamente aspira a ser entreouvido como artefato musical; só pode ser o caso de melodia cacosa cuja organização rítmica depende em muito da inspiração e expiração do leitor, bem como de sua sensibilidade à oralidade da língua e àquilo que o escritor aprecia entender como influência ou impregnação poética (ROSA, 1968, p. 162; 2003, p. 86). *Tutameia* é riso, reza e “roméia” (ROSA, 1968, p. 57), alegre e triste toada desconjuntada; algaravia com ressonâncias misteriosas. Em diálogo com *Primeiras estórias*, é verdadeiro canto de Sorôco que, aos ouvidos moucos da razão, não vigora certo, “nem no tom nem no se-dizer das palavras” (ROSA, 1967, p. 16).

As dimensões do puramente fonético e do silêncio podem ser pensadas como infra ou supralógicas, sensoriais ou hipersensoriais — “subliminares” ou “supraconscientes” nas palavras tutameicas (ROSA, 1968, p. 157). Após fazer uma tentativa de “tradução para a linguagem lógico-reflexiva” de alguns sons arcanos de *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa comenta de modo válido também para *Terceiras estórias*:

(Perdoe-me, carreguei na mão. Mas é que é perigoso tentar sondar essas anfractuosidades **infra**-lógicas, **hiper**-sensoriais, elas contagiam-nos, e “estou com a cachorra”, a invenção é um demônio sempre presente...) (ROSA, 2003, p. 104, grifos meus)

Tutameia azouga o leitor (intelectualista) quando se propõe como obra que não se lê apenas a partir do senso ou do juízo (os quais, contudo, não estão fora da jogada). Pelo menos de início, ou sempre em alguma medida, também o leitor é chamado a ficar com a cachorra; a não somente ler, mas, principalmente, ouvir pintando e repintando o

⁶ Entre outros, Davi Arrigucci (1979) e Irene Gilberto Simões [198-] já atentaram para o valor autônomo do som nos livros de Rosa. E, em tempo: no estado onírico, como o recorda Henri Bergson (2007), há uma concentração na matéria fônica do léxico (ou uma hipersensibilidade a ela) e um esvaziamento de seu significado habitual.

diabo: prestando mais atenção ao modo que à parla (ROSA, 1968, p. 112). “Primeiro o sotaque, depois a signifa” (ROSA, 1968, p. 36). Em outras palavras: a leitura dos traços afetivos ou suprasegmentais, como a cacorritmia de que falei acima, é importantíssima não simplesmente porque assim é com toda a literatura, mas porque o livro incita o leitor a sobrevalorizá-los.

O uso, na carta de Rosa a Bizarri, de uma expressão idiomática em que há uma referência à “cachorra” vem bem a calhar: em certa perspectiva, é exatamente algo próximo do que seria uma percepção animal, isto é, infralógica, o que se reclama. Muitas das personagens de *Terceiras estórias*, “geo-sensitivos”, possuem-na (DANTAS, 1975, p. 59). O atormentado e isolado Jenzirico intui um não sei quê provocativo no bizarro e soturno som emitido insistentemente pelos mocós: “— *Cooó! cóoo...* — escutando. Teria disposição de repetir morte?” (ROSA, 1968, p. 43). Obviamente essa via extralinguística não tem mão única. Por ela, é tão possível receber mensagens quanto expedi-las. Bio inveja Nhô da Moura porque ele governa o cavalo “com estalos do olhar, quem-sabe só por afetos do pensamento” (ROSA, 1968, p. 130). Como toda habilidade comunicativa, também esta é uma forma de poder. E, aí, existe lugar para ambiguidades. Dar de ouvir mais o modo que a parla pode redundar em enfeitamento, cegueira e escravidão. Seria o caso de Terezinho, que, cativado pela suspeitável Dlena, a escuta “em plástico estado de suspenso, como um bicho inclina o ouvido” (ROSA, 1968, p. 22). Ele recorda suas palavras “de **cor**”, “**fonográfico**” (ROSA, 1968, p. 22, grifos meus). Em “Como ataca a sucuri”, o narrador raciocina sobre o poder ludibriante da fala repetida e também, pode supor-se, da oralidade como um todo, do que há nela de não segmental: “E não é que um repisa, e crê, é o que ouve contar, em vez do verdadeiro avistado?” (ROSA, 1968, p. 32). Não é desta força da oralidade e da repetição que, dentre outros elementos, usufrui Jó Joaquim ao convencer sua aldeia de que a mulher nunca tivera amantes (ROSA, 1968, 39)? Enfim, ainda que esse tipo de escuta não se absolutize, como se dele não derivasse erros, é, habitualmente, por orelhas espiritadas que adentram segredos profundos. Dois últimos exemplos: sob cochilo, torna-se audível a Gôuveia a passagem evangélica que lhe muda todo o destino (ROSA, 1968, p. 77). Apesar de pô-la em prática, inicialmente, à letra, não deixa de antenar-se com seu espírito, *rúach*, “sopro sonoro”, como traduz Miguel de Unamuno (2006, p. 35) no seu prólogo d’*O Zohar: o livro do esplendor*. O já mencionado Lucêncio, também meio acordado, meio adormecido, capta, no próprio mover e bater do relógio, seu negativo, o repouso do não tempo: “*Escutava enluvadadas as pancadas, de extramurada sinêta, sem choque ou música. O relógio — seus ocloques: repetiam insistida a mesma hora [...]*” (ROSA, 1968, p. 150). Em suma, um tanto humoristicamente pode-se dizer que *Tutameia* é livro opaco no qual se colam os tímpanos, tal como faz o louquinho de “*Aletria e hermenêutica*” junto à parede maciça e dura, a fim de ouvir o ruído do nada. Parede que, a propósito, acrescenta o prefaciador, emite “*por si ondas de sons*”, pois o universo “*é cheio de silêncios barulhentos*” (ROSA, 1968, p. 11).

Todo este processo de significação pode ser relacionado com aquilo que Umberto Eco (2006) chama de semiose natural ou popular. Motivada, não intencional, encontra-se ela em oposição à semiose da palavra, convencional e arbitrária. Tal semiose popular depende de uma “intuição parafilológica” (ECO, 2006, p. 33) e está vinculada aos signos ditos naturais, aos sintomas médicos e atmosféricos, aos traços fisionômicos e também àquelas linguagens que, conquanto não sejam propriamente naturais, remetem a uma “competência ancestral e instintiva, que pertence não apenas aos doutos, mas também aos humildes”: os signos indumentários, as posturas corporais, as representações pictóricas, as encenações folclóricas, a liturgia (ECO, 2006, p. 37). “O

‘bom’ latim da liturgia não é uma linguagem falada; é canto, fórmula, salmódia, gesto, não diz, logo não pode falsificar. Vale como uma roupa, um aceno de mão, uma expressão do rosto [...]” (ECO, 2006, p. 40).

Como não trazer à mente neste ponto, e a título de ilustração na obra rosiana, as cantações dos ciganos em “Faraó e a água do rio”, que são “para aumentar a quantidade de amor”? “O môço recitava, o mais velho cabeceando qual a completar os dizêres, em roméia, algaravia de engano senão de se sentir primeiro que entender” (ROSA, 1968, p. 57). Para preencher subliminalmente os ocos da cantiga, valem (o ritmo d) o corpo e o silêncio. É o que ocorreria também na estória de Sorôco. Ali, uma das “transtornadas pobrezinhas”, a filha, canta, e a outra, a velha, acessa o mesmo embalo amalucado, sincroniza-se com ele, batendo com a cabeça, “nos docementes” (ROSA, 1967, p. 16).

De volta ao semiólogo: “Qual é a coisa que, bem lida, não mente? Eu diria, eminentemente, aquilo que não é oral, mas visual, e se for oral, é da ordem do paralingüístico, do supra-segmental, do tonêmico, inflexões, volumes, ritmos de vozes.” (ECO, 2006, p. 37). Na verdade, bem esclarecidas as coisas, assim como a semiose artificial, esta outra também induz ao erro; na própria obra aqui estudada, já irrompeu o problema com o complexo caso de Teresinho e o comentário do narrador de “Como ataca a sucuri” sobre os engodos da oralidade. No parecer de Umberto Eco (2006, p. 31), o desvio ocorre somente quando a língua que rediz e interpreta macula o sentido, ou quando a interpretação é obscurecida pelas paixões. Assim, a semiose dita, por isso mesmo, popular mostra-se, aos simples, mais confiável e compreensível. Quando eles aí se equivocam ou são embromados, sentem-se mais vulneráveis. “Os humildes desconfiam da linguagem verbal porque esta impõe uma sintaxe lógica que a semiose natural suprime, dado que não procede por seqüências lineares, mas por ‘quadros’, por fulmíneos iconologemas.” (ECO, 2006, p. 38). Leia-se, bem a propósito, em *Tutameia*, a observação sobre Sarafim: “Escasso falava, pela língua começa a confusão; [...]” (ROSA, 1968, p. 185). A pouquidão de palavra é, na realidade, característica da obra *in totum*, e não apenas de uma personagem. *Terceiras estórias* subscrevem a essa suspeita da língua tão típica dos simples, de acordo com Umberto Eco.

Confesso que não estou convencida da exatidão de todas essas ideias sobre os modos de comunicação não verbal em contraposição com os signos. Elas inclusive se tornam tanto mais defensáveis quanto mais tomadas sem esquematismos, como o semiólogo tende a fazer. Todavia me interessa antes sua funcionalidade para pensar *Terceiras estórias*, o que, igualmente, depende de relativizações e nuances.

Chega a ser impressionante o quanto o livro rosiano insta de seu destinatário tal habilidade de leitura, o quanto aprecia induzi-lo a considerar que soluções importantes a partir daí se abririam — o que não é tudo, pois outra expectativa geral (cristalina em “Aletria e hermenêutica”, “Hipotrêlico” e “Sobre a escova e a dúvida”, por exemplo) é a de que o receptor seja, como o próprio autor, um erudito, presumivelmente um intelectual acostumado às artificialidades da linguagem e ao pensamento lógico-reflexivo, conceitual. A tradução para este último daquilo que, conforme Rosa, está para além ou aquém dele — o almejadíssimo deciframento — é conflitante e talvez tanto mais, justamente, para essa *persona* ambígua do leitor implícito, espécie de duplo do autor: analista meticuloso ultrassensível, no entanto, ao paralingüístico ou ao não lingüístico. Inevitavelmente o intérprete, tal como fantasiado e forjado pelas táticas da escritura, se abeiraria de um paradoxo insolúvel ou de um delicado equilíbrio, experimentando, de seu lado e a seu modo, impossibilidades similares às do poeta. Para este, o mais sedutor comentário de *Tutameia* seria provavelmente tutameico; um *koan*, quem sabe; ou um texto perpassado, em boa medida, pelo *insight* e pela mudez (note-se

que falo de sedução, e não de validade). Sob este ângulo, a obra é uma provocação à crítica institucionalizada ou à hermenêutica racionalista e logomaníaca.

De qualquer maneira, a opacidade da obra, que nada dá de mão beijada, deve muito a essa técnica de fatura ligada à semiose natural. O que ocorre é uma relativa profusão dos indícios próprios da semiose natural — mediados pela escrita — em um texto, como um todo, de parcas informações. Tais ícones ou índices se infiltram, então, de modo sibilino, no texto poético (cuja linguagem já é, genericamente, motivada). No significado e na sintaxe dessas imagens fulmíneas, para utilizar um termo de Umberto Eco, há pouco de uma gramática ou de um código objetivo ou compartilhado socialmente ou avistável a olho nu. O que se destaca à primeira, segunda e terceira vista são as suspensões. As pontes são amiúde frutos do esforço, do arbítrio e, justamente, da intuição.

Em alguns casos, o autor ou o contexto fornecem ou parecem fornecer um caminho para a hermenêutica das pistas ou evidências: movimentos, posturas, tons de fala, sintomas, trajés, coloridos ou matizes, toques, cheiros, etc. Para o leitor, nunca se esgotam os significados ou se desfaz o enigma (do porquê) do registro. Um mesmo sinal, em passagens diferentes, pode estar a pedir senhas decodificadoras as mais desiguais; nada há de petrificado, posto que haja espaço, no que toca aos movimentos corporais principalmente, para algo limítrofe à ritualização, a certo convencionalismo gestual. Seguem-se as citas, com negritos meus (os itálicos são sempre de Rosa); também algumas notações, sem qualquer pretensão de univocidade e completude, entre colchetes. A abundância de ilustrações, um tanto cansativa, está a serviço da demonstração do papel estrutural da técnica e de sua intratextualidade. Ademais, o poder de síntese dessas figurações rosianas ficará evidente no contraste com meu palavrório explicador:

“Entendeu, pelo que antes; **palpou a barba**, de incontido brio” (ROSA, 1968, p. 30). [Espelhamento e manifestação gestual do sentimento da própria dignidade]. “Procedi. — ‘*Esta é bonita, a mais!*’ — a êle afirmei, meus créditos. O cego **amaciou a barba**” (ROSA, 1968, p. 14). [Suposta indicação de análise/ ponderação/ desconfiança e apetite sexual]. “**Suspirei** junto: — ‘*Estou para nascer, se isso não faço!*’ — **rouqueei** — desfechada decisão” (ROSA, 1968, p. 35). [Suspiro como aparente expressão empática de um desejo ansioso e esperança renovada a partir das cinzas. Rouquidão como manifestação de uma gana profunda, arroubo e deliberação grave, quase solene]. “**Macilento, tez palhiça, cortada a fala de ofegos**, mostrava indiferença ao escárnio, a dos condenados” (ROSA, 1968, p. 115). [Sintomas do estado físico e psicológico do mórbido palhaço, cuja boca verde, aliás, liga-se à palidez]. “Doriano **não se coçou. Tomou bom fôlego**” (ROSA, 1968, p. 169). [Prováveis sinais de aceitação do destino indesejado].⁷ “**Sem cabaia, sem rabicho, sêco de corpo**, combinava virtudes com **mínima mímica**; [...]” (ROSA, 1968, p. 108). [Indícios de despojamento e desprendimento, sobriedade e humildade]. “A mulher de Zepaz **piscava** outra vez, na janela, primorosa **sem rubôres**” (ROSA, 1968, p. 190). [Linguagem de sedução somada à inexistência de marca de timidez ou decoro]. “Rigriz disse, que viu, que **piscou**: — ‘*Remexam nos dobros dêle, que o assassino êle era, por algum trato ou furto!*’ ” (ROSA, 1968, p. 73). [Expressão encolhidíssima da culpa, medo, nervosismo ou

⁷ Existe a locução estereotipada “não se coçar” (= não fazer menção de tirar dinheiro para pagar algo), cabível, igualmente, no contexto. Aqui, de maneira mais precisa, é a *ausência* de uma mímica esperável ou imaginável que se torna significativa. Na passagem seguinte, acontece o mesmo com alguns *não traços* observados. Neste e no próximo bloco de citações, surgem outros exemplos semelhantes.

insegurança do assassino, que treme a pálpebra e se denuncia].⁸ “Zepaz se irou, **ranhou pigarro**” (ROSA, 1968, p. 189). [Para extravasar ou controlar a ira]. “Tio Dô **tossiu**, para abreviar o instante” (ROSA, 1968, p. 107). “**Sorria contrária** — [...] — **o nariz afirmativo, o queixo interrogador**” (ROSA, 1968, p. 116).⁹ “Joãoquerque **encostou o peito à barriga**, no brusco do fato, **mesmo seu nariz se crispou meticuloso**” (ROSA, 1968, p. 49). [Possível reação instintiva de defesa, medo, misturada a cautela e escrúpulos. O medo parece percorrer, minuciosamente, toda a covarde anatomia da personagem]. “E veio aquê, Lopes, **chapéu grandão, aba desabada**” (ROSA, 1968, p. 45). [Plausível marca da violência desmedida da personagem]. “— ‘*Vou trabalhar mais não.*’ Sério como um cavalo de circo, **crizou pernas e braços**” (ROSA, 1968, p. 78). [Exteriorização corporal de folga e ócio que são também do espírito].¹⁰ “*Era êle pequeno fazendeiro, suave trabalhador, captiau comum, aninhado em meios-têrmos, acocorado.*” (ROSA, 1968, p. 148). [Hipotético sinal de humildade, apego ao chão, geossensibilidade e/ou sossegada estabilidade]. “*Peguei-lhe aos poucos o fio dos gestos, tudo o que ao exame submisso.*” (ROSA, 1968, p. 147). [A gesticulação dá margem a que se crie fio de enredo a ser lido]. “Fêz o **gesto** de cansado; pensaram que era o de forte decisão” (ROSA, 1968, p. 169).¹¹

Em outros momentos, a obscuridade e o laconismo rosianos acentuam-se, exigindo do leitor faro mais inventivo; ainda um prato cheio para a Semiótica ou para a Cinésica. Exemplos com um ou outro comentário mais simples: “— ‘*Eu não sei o quê.*’ **Suspirinhos**” (ROSA, 1968, p. 174). [Exteriorização do sentimento do indizível ou do sublime, não parafraseável, pois aí cabe o infinito]. “**Suspirava** arreando e desarreando o cavalo” (ROSA, 1968, p. 186). [De cansaço? De frustração? De anseio? Ou suspirava simplesmente?]. “De Zidica, a última carta, esquecera-se de trazê-la. Ocorreu-lhe **espírrar**” (ROSA, 1968, p. 23). [Em desejo provável de expulsar de si, simbolicamente, o mal-estar do esquecimento]. “Nenhum oh, nem um ah. — ‘*Quand’onde?*’ — fêz. **Sério. Dera um espirro para trás?**” (ROSA, 1968, p. 106). “**Riu do que não sentiu; riu e não cuspiu**” (ROSA, 1968, p. 120). “[...] queria ter um relógio e **arranja jeito de se coçar o fio das costas**, estava sempre meio com fome” (ROSA, 1968, p. 185). [Suposta marca de mente e espírito adaptáveis e flexíveis]. “**Bio se coçava os dedos das mãos**” (ROSA, 1968, p. 132). “Redizia: — *Correta obrigação...* — **a barba não o obstando de inchar bochechas**” (ROSA, 1968, p. 187). [Algum vezo ou cacoete ou exercício (inconsciente?) de Sarafim. De qualquer maneira, o autor estaria evocando burlescamente a tarefa-vocação da personagem: tocar o berrante].¹² “Sinhá prosseguia, servia, **fechada a gestos**, ladeando o tempo, como o que semelhava causada morte” (ROSA, 1968, p. 143). [Comunicação não verbal difícil ou impossível].

Àquele que me lê não terá escapado o grande desconchavo desse recurso literário em Guimarães Rosa: as evidências não são tão evidentes assim... O defeito está na língua que as redisse ou na antena receptora que as (não) sintonizou, ou seja, nesta

⁸ A semiose popular estaria pintada, neste ponto, com certa comicidade, pois uma simples piscadela confirma a identidade do assassino.

⁹ Inversão problematizante de lugar-comum literário com raízes na semiose natural: “queixo afirmativo” e “nariz interrogativo”.

¹⁰ Ecos do chavão “cruzar os braços” (= furtar-se ao trabalho, o mais das vezes, de jeito patente e decidido). O personagem, hiperbolicamente, cruza-se (o voto é religioso) por inteiro: não só braços, mas também pernas. O clichê da semiose natural seria fraco demais para comunicar a amplitude extravagante daquela inação e a força irrevogabilíssima do propósito, curiosamente ativo: santa teimosia!

¹¹ Esta interpretação errônea do movimento corporal por parte dos outros personagens acaba por favorecer, à maneira cômica e em tempo crucial, o personagem Dorian.

¹² Bochechas inchadas são risíveis para Bergson (2007, p. 18 e 20). Quem as tem como “esgar único e definitivo” (o que não é o caso aqui) parece ocupado a “assoprar eternamente uma trombeta imaginária”.

intérprete que não foi capaz de intuí-las e traduzi-las em sua figurada imediaticidade? Em uma e outra coisa certamente. Mas ousou dizer também que, por outro lado, o senão não está em lugar nenhum; a astúcia é que está na obra. Eis o jogo, eis o mistério: tudo está à cara, tudo está oculto. Quem tem olhos para ver veja... Toda essa configuração se deve a um fator, pelo menos, e inevitável: as evidências são aqui ficções (e de literatura já consagrada como altamente polissêmica), mediadas, elas próprias, pelo idioma; diversas, por conseguinte, daquelas que, em hipótese, exibem-se, instantâneas e infalsificáveis, na vida, e sobre as quais teoriza prioritariamente Umberto Eco. De mais a mais, como algumas das ilustrações transcritas acusam, toda essa semiose aqui perscrutada não estaria, em *Terceiras estórias*, exposta em seus limites? Não apenas em seus limites constitutivos, como naqueles trazidos pelo tempo ou pela realidade histórica, que se tornou (de maneira infeliz, para Guimarães Rosa) indiferente ou arredia a esse sistema de significação, resistente, sim, teimoso, mas em descrédito ou em crise. Sem prejuízo de todo o encarecimento rosiano dessa forma de leitura do mundo e do homem, dessa forma de conhecimento tradicional, não positiva e não científica, mas antes “ancestral” e “instintiva” (ECO, 2006, p. 37), não é por acaso, de certo, o relativo distanciamento do ponto de vista das narrativas com relação a ela e à sua dinâmica entre aparência e essência, exterioridade e interioridade, não linguístico e linguístico, não simbólico e simbólico. É graças a esse distanciamento que o processo e os resultados interpretativos da semiose natural podem tornar-se objeto não somente de um questionamento mais ou menos implícito, senão também de uma discreta comicidade, de acordo com o que se viu.

De volta, então, ao tópico da comicidade, convém afirmar que uma listagem maior do que a apresentada acima dos trechos em que se destaca a semiose natural em *Tutameia* tornaria mais visível o delicado e quase impalpável senso de humor do ficcionista mineiro. De fato, no livro, ainda sob aquela ordem geral de escassez de palavras, sobejam alusões a funções biológicas, fatores ou alterações orgânicas, gestos voluntários e/ou involuntários — alguns dos quais foram associados pela teoria estética ao cômico dito baixo (PROPP, 1992). Quase tudo aquilo que lembra a materialidade ou a corporalidade humana ou animal, o que é indispensável a ela ou próprio dela. Não que cada passagem isolada tenha o seu sal, a sua graça. Mas o acúmulo das menções e sua (aparente?) gratuidade, repito, em texto tão conciso e de autor tal que não desperdiça palavras, diverte porque desconcerta, espanta — talvez mesmo afugente quem não vê aí atrativo algum: **esgravatar narinas com os dedos** (ROSA, 1968, p. 174), **[não] coçar(-se)** (ROSA, 1968, p. 115, 132, 169 e 185), **sentir comichão** (ROSA, 1968, p. 121), **espirrar** (ROSA, 1968, p. 23 e 106), **crispar o nariz** (ROSA, 1968, p. 49), **fungar** (ROSA, 1968, p. 63), **cheirar [a]** (ROSA, 1968, p. 46, 53, 58, 89, 109 e 118), **[não] tossir** (ROSA, 1968, p. 63, 107, 114, 116 e 120), **pigarrear** (ROSA, 1968, p. 74 e 189), **escarrar** (ROSA, 1968, p. 54 e 99), **soltar muxoxo** (ROSA, 1968, p. 22), **chuchar ou chupar** (ROSA, 1968, p. 53 e 187), **soluçar** (ROSA, 1968, p. 129 e 142), **engasgar** (ROSA, 1968, p. 53), **bocejar** (ROSA, 1968, p. 63 e 72), **rouquejar** (ROSA, 1968, p. 35), **[não] bafejar ou [não] exalar hálito** (ROSA, 1968, p. 24, 50, 102, 110, 123, 129 e 140), **gemer** (ROSA, 1968, p. 169), **gaguejar** (ROSA, 1968, p. 62, 74, 75 e 89), **fanhosear** (ROSA, 1968, p. 147), **[não] cuspir** (ROSA, 1968, p. 52, 120, 136 e 143), **babar** (ROSA, 1968, p. 174), **[não] suspirar** (ROSA, 1968, p. 28, 35, 114, 147, 174 e 186), **respirar** (ROSA, 1968, p. 14, 41, 51, 53, 62, 87 e 179), **ofegar** (ROSA, 1968, p. 50, 59 e 115), **tomar fôlego** (ROSA, 1968, p. 27 e 169), **soprar** (ROSA, 1968, p. 14), **piscar ou psiquepiscar ou descer os cílios ou sacudir as pálpebras** (ROSA, 1968, p. 73, 91, 140, 148, 175 e 190), **caretear** (ROSA, 1968, p. 52), **rir** (ROSA, 1968, p. 63, 111, 120, 129, 136 e 161), **chorar ou plorar** (ROSA, 1968, p. 129 e 140),

inchar bochechas (ROSA, 1968, p. 187), **amaciar ou palpar a barba** (ROSA, 1968, p. 14 e 30), **sacudir os cabelos** (ROSA, 1968, p. 136), **acocorar-se** (ROSA, 1968, p. 110, 148 e 187), **suar** (ROSA, 1968, p. 51), **[não] estremecer ou tremer [os dentes]** (ROSA, 1968, p. 50 e 53), entre outros.

Acha-se, nas *Terceiras estórias*, uma oposição entre aquilo que é culturalmente tomado como alto, elevado, e aquilo que é tido, por sua vez, como baixo? Oposição esta de que há milênios se tiram efeitos cômicos (BERGSON, 2007, p. 38-41; BERGER, 1999, p.18, 30, 44 e 328; ALBERTI, 2002, p. 141 e 144)? Sim, mas ela é sutilmente assimilada, até porque Guimarães Rosa antes opõe estrategicamente, para juntar e fundir. É por isto que, se, de um lado, a escrita transita pela materialidade, pela imanência e pelo prosaísmo, sem que eles, preferencialmente, ao menos, permaneçam como tais (a interpretação pode puxá-los para o alegórico espiritual, para o suprasenso, etc.), de outro, o sublime também não sobe a alturas tão vertiginosas assim. Nesta obra que traz o selo da bagatela, tudo é pó e muita coisa ainda está por ser levantada; isto é, a sublimação, a passagem para o transcendente, é completada pela leitura e depende bastante do receptor e de seu ponto de vista; o que vale tanto para os elementos socioculturais menos valorizados quanto para os mais valorizados, como a poesia, o dito de espírito, a agudeza, etc.

Enfim, as ocorrências atrás arroladas não são, de maneira geral, manifestações simbólicas intencionais, mas sensações ou forças arbitrárias ou movimentos (mais ou menos) automáticos ligados ao processo vital, etc.; há exceções, como as piscadelas feiticeiras e, ao que tudo indica, voluntárias da mulher de Zepaz; contudo, em muitos passos, este incluso, o fenômeno é fronteiro, situa-se entre uma coisa e outra. De qualquer maneira, vem a centro o que há de mais prosaico na vida humana — ninharias a que, amiúde, não se presta atenção ou não se atribui significado nenhum, tirante aquele, óbvio, da pura causalidade ou necessidade física. A graça, perturbadora, está, por conseguinte, no absurdo, nessa relativa superabundância de minúcias tidas como insignificantes e, de fato, recalcitrantes à linguagem interpretativa. Não se percebe facilmente se há e qual seria a contribuição delas ao sentido. Por exemplo, na sentença “**Bio se coçava os dedos das mãos**” (ROSA, 1968, p. 132, grifo meu), qual o móbil estético do registro por mim sublinhado e o que poderia conotar para além do que denota?

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma resposta possível é a de que não conota nada; exatamente o que se faz é aproximar a linguagem da literalidade, expressando assim a exterioridade da coisa, inexoravelmente arisca a um sentido que se situe para além das aparências — tudo “sem propósito nem alvo, como um bom espirro” (ROSA, 1968, p. 78). Esse literalismo ou inessencialismo linguístico esteve em voga desde a vanguarda, fazendo presença, sempre matizada, em autores como Fernando Pessoa (Caeiro), Kafka e Clarice. Não se aprofundou ainda o exame do lugar de Guimarães Rosa nisso tudo e entre seus pares, bem como, por exemplo, as relações entre a morfologia onírica, a abstração de cores e as descrições geométricas de *Tutameia* e a pintura vanguardista do século XX.

Ainda que se verifique a presença desse gesto exclusivamente denotador, não creio que esteja aí a orientação mais forte ou, ao menos, a inclinação diletta da voz autoral de *Terceiras estórias*. O que estas sobremodo valorizam é a invenção, esteja ela assentada em uma metafísica da linguagem ou em coisa alguma — ambiguidade da qual não há interesse nem humorístico nem estético nem filosófico e, às vezes, nem mesmo

religioso em sair. A ideia de fé só tem razão de existir porque há dúvida. Dúvida e fé interpenetram-se e interestimulam-se; retroalimentam-se. Menos que a resposta, o que importa, no pequeno livro rosiano, é o jogo e a pergunta, as viravoltas e os pinotes do pensamento: “*Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois. Um escrito, será que basta? Meu duvidar é uma petição de mais certeza.*” (ROSA, 1968, p. 149). Ou como diz muito mais irreverentemente o narrador de “Orientação”: de patacoada e hipótese, “nunca há fim” (ROSA, 1968, p. 110).

Terminar de inventar a passagem do prosaico para o sublime: eis o trabalho proposto ao leitor implícito. Passatempo sério de “engraçar trapos e ornatos” (ROSA, 1968, p. 34) — (re)criar. Ocupação louca, entre outras razões, porque em muito se concede que talvez nasça do nada, de fundamento nenhum, embora se possa também dela esperar “o tudo” e nele crer (ROSA, 1968, p. 12), de maneira a apostar que alegria é centro e tristeza é de-redor: “A alegria de Deus anda vestida de amarguras” (ROSA, 1968, p. 17). É somente desse modo lúdico, numa encruzilhada entre alegria e tristeza, angústia e esperança, humor e melancolia, que o sagrado da literatura rosiana se institui.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Guimarães Rosa e Góngora: metáforas. In: _____. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979. p. 131-137.
- BERGER, Peter. *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Editorial Kairós, 1999.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- DOMINGO, Javier. João Guimarães Rosa y la alegría. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 59-63, mar. 1960.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.
- ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- LIPOVETSKI, Gilles. *A era do vazio — ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri: Manole, 2005.
- LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 170-178.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutaméia*. 2007. 175 f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006a. Edição comemorativa.
- _____. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006b. Edição comemorativa.
- _____. *Primeiras estórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. A 'alegria': tema rosiano ou princípio estético e filosófico? *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 171-177, 1998.
- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, [198-?].
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.
- UNAMUNO, Miguel de. Prólogo. In: BENSION, Ariel (Org.). *O Zohar: o livro do esplendor*. Tradução de Rosie Mehoudar e Rita Galvão. São Paulo: Polar, 2006. p. 33-36.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Guimarães Rosa e Góngora: metáforas. In: _____. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979. p. 131-137.
- BERGER, Peter. *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Editorial Kairós, 1999.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- DOMINGO, Javier. João Guimarães Rosa y la alegría. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 59-63, mar. 1960.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.
- ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- LIPOVETSKI, Gilles. *A era do vazio — ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri: Manole, 2005.
- LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 170-178.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutaméia*. 2007. 175 f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

- ROSA, João Guimarães. *Tutameia*: terceiras estórias. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006a. Edição comemorativa.
- _____. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006b. Edição comemorativa.
- _____. *Primeiras estórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. *João Guimarães Rosa*: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. A 'alegria': tema rosiano ou princípio estético e filosófico? *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 171-177, 1998.
- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa*: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, [198-?].
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.
- UNAMUNO, Miguel de. Prólogo. In: BENSION, Ariel (Org.). *O Zohar*: o livro do esplendor. Tradução de Rosie Mehoudar e Rita Galvão. São Paulo: Polar, 2006. p. 33-36.

Recebido em: 03/12/2012

Aceito em: 14/08/2013

Publicado em: 23/12/2013

HUMOUR, JOY AND FORM IN *TUTAMEIA*: *THIRD STORIES* BY GUIMARÃES ROSA

ABSTRACT: *This paper deals with the thematic of the humour and joy in 'Tutameia: third stories' in close connection with the formal arrangement of the work. Tinted by the shadows of anguish, dormancy and of the tragic, both concepts, joy and humour, have a tendency of being kept away from the common-sense knowledge, emerging from a hermeneutic entirely permeated by the awareness of the absurd. This opaque and ambiguous world view, melancholic and blissful at the same time, lies at the basis not only of the creation of the characters' affection and the narrative atmosphere, but equally of the formal organization of the whole work, being noticeable in its lacunar structure and in its subjective, strange and disjointed rhythm.*

KEYWORDS: *Guimarães Rosa; Tutameia: third stories; Humour; Joy.*