

CONVERGÊNCIAS E SIMETRIAS EM *TUTAMEIA* DE GUIMARÃES ROSA:
A IMAGINAÇÃO DO “ALÉM-SENTIDO”

RENATO NÉSIO SUTTANA*

RESUMO

Neste artigo, faz-se uma abordagem dos contos “João Porém, criador de perus”, “Grande Gedeão” e “Reminiscção”, incluídos na segunda seção de *Tutameia*, de Guimarães Rosa. Enfeixados por um prefácio comum (intitulado “Hipotrécico”), que de algum modo os caracteriza, verifica-se entre eles certo número de simetrias de construção que, somado à presença de um senso de humor ora sutil, ora declarado, sugere práticas de linguagem do autor que se repetem também noutros livros. Nesses contos, a fábula, confundida com a anedota, é o elemento que desloca a possibilidade do “falar a sério”, em que a narrativa ameaça enredar-se, para as celebrações do imaginário, no qual se opõem a estória e a história, numa trama de insinuações, contradições e paradoxos que permite apontar para aquilo que o autor denomina suprassenso. Ali, a linguagem assume a tarefa de operar com os planos do sentido e do não sentido, aproximando-os ou distanciando-os, de modo a tocar aquilo que o dizer, em sua dimensão de senso (e senso comum), proíbe, posterga ou escamoteia.

PALAVRAS-CHAVE: conto, conto brasileiro, senso e suprassenso, *Tutameia*, Guimarães Rosa.

E como é que às criaturas confere-se possibilidade de existirem soltas, assim, separadas umas das outras, como bolas ou caixas, com cada qual um mistério particular, por aí? [...] No plano da arte e criação – já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes à reza – decerto se propõem mais estas manifestações. (Guimarães Rosa, *Tutameia*)

* Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, Mato Grosso, Brasil.
E-mail: renatosuttana@ufgd.edu.br

Uma abordagem dos contos de *Tutameia*, de Guimarães Rosa, que tivesse por meta avançar pelas sendas das entrelinhas sugeridas pelo escritor, traçando o seu caminho através de um dizer sinuoso que se pensa e se repensa no processo do seu acontecer, deveria levar em conta a possibilidade de um ler que é, sobretudo, releitura. O próprio autor o sugere nas epígrafes que guarnecem o livro. As citações de Schopenhauer, que abrem e fecham o volume à maneira de epígrafes duplicadas, parecem não só apontar uma direção que o leitor inevitavelmente deverá seguir ao se deparar com essas narrativas – que o desconcertam e intrigam, até certo ponto, no jogo de elipses em que se vaza a linguagem do livro –, como também lhe propõem os desafios da ambiguidade:

Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada na certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.

Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.

A ambiguidade frequente, por certo, desde o começo, como uma marca distintiva e inconfundível, a intimidade dessa linguagem. Porém, se é assim, cumpre desviar os olhos por um instante e pôr de lado aquilo que ela indigita (ou implica), suspendendo a hesitação, se quisermos atingir qualquer coisa que o livro tem a dizer por fora dela ou para além do jogo das insinuações e subentendidos que a perpassa. Com efeito, já no início nos daremos conta de que o que se procura ali mantém relações com o anedótico, assinalando para o fato de que o narrado remete – talvez sem incorporá-lo de todo – àquele âmbito de postulações acerca do mundo e da vida que alguns chamam de senso comum, a ser visto, neste caso – alerta-nos o autor –, “de fora para dentro”. Esse dado aponta para tudo o que se pode dizer por meio de qualquer estória (conforme o termo caro ao autor) em sua dinâmica mais tradicional, mas também obriga – é preciso reconhecer – a que se olhe por sobre o horizonte do narrado, em direção àquilo que o narrado tende a ocultar ou a revelar. Toda leitura é uma “releitura”? –

perguntamos, repetindo a interrogação que perturba o contista. E talvez a resposta devesse ser: é nas entrelinhas que se lê, mas as entrelinhas, no modo como se manifestam, estão cheias de um sentido que escapa às tentativas de formalização.

Haveria nisto, a princípio, um impulso de afastamento em relação ao elemento anedótico. Esclareçamos este ponto. É apenas tangencialmente – ou parcialmente – que a estória encampa a função (descritiva) do narrar e rememorar. Há que ultrapassar-se (a si mesma) em direção ao outro do dizer, ultrapassando também, com isso, os limites impostos pelo ordinário e corriqueiro, num gesto cujo sentido é romper, nas palavras do autor, com o “círculo de giz de prender peru” do linguajar cotidiano – aquele do qual ninguém pode se afastar, mas que, em si, nada diz acerca do outro, a não ser que um outro modo de fala (qualquer que seja ele) se instaure ou tome corpo:

Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. (ROSA, 1979, p. 3)

Ora, é sem perder o contato com a chamada realidade visível de todos os dias que o dito proporá ao leitor a tarefa de espiar aquele outro lado. No outro lado, a fala captura o voo do não dito e do noturno, no processo lúcido do acontecer (diurno) da palavra, tornando-se a palavra, ao mesmo tempo, imagem do dizer que se desgasta, como o “fósforo riscado”, mas também o novo daquilo que se desgasta, a possibilidade inesperada que se inaugura na estranheza da revisitação. É a dualidade que “abre” o dizer não apenas para o ambíguo, conforme se suspeitou à primeira leitura, mas também para o plural, para os modos diversificados de captura do sentido pela palavra que revelam os seus valores multiformes e, sobretudo, paradoxais, adormecidos no fundo do que a sustenta:

Meu duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio das percepções. Porém, procuro cumprir. Deveres de fundamento a vida, empírico modo, ensina: disciplina e paciência. Acredito ainda em outras coisas, no boi, por exemplo, mamífero vo-

ador, não terrestre. Meu mestre foi, em certo sentido, o Tio Cândido.
(ROSA, 1979, p. 148)

O texto de *Tutameia* se compõe de quarenta narrativas, divididas em quatro grupos, cada qual precedido de um prefácio que os comenta e lhes oferece o que se poderia chamar de uma certa moldura de sentido. Caberá ao leitor aceitá-la ou rejeitá-la, na medida em que se arrisque em sua própria interpretação. Por sua vez, os prefácios não somente estabelecem as direções de um percurso possível, como ainda criam entre si uma teia de relações e reverberações que acabará levando a uma experiência de alargamento ou expansão, na qual o sentido (tomando como ponto de apoio provisório a possibilidade de postulá-lo) se dissemina por todos os demais. O primeiro, por exemplo, intitulado “Aletria e hermenêutica”, funcionando como chave principal de uma poética de reverberações, parece sintetizar uma semântica que, não se restringindo a ele, se poderia aplicar a todo o conjunto. Não deixa, no entanto, de passar pelas reflexões de “Hipotrécico”, pelas interrogações de sentido irônico e filosófico de “Nós, os temulentos”, e pelas complexidades metafísicas de “Sobre a escova e a dúvida”, nas quais repercute de algum modo e adquire uma tonalidade mais incisiva. Trata-se mesmo de uma rede ou de um jogo de repercussões, ou serão apenas coincidências que o esforço de procurar coincidências na interpretação acabará necessariamente por revelar?

Além disso, que segurança se pode ter, seguindo as indicações, para sustentar uma aproximação satisfatória dos contos que não deixe o intérprete perdido na teia das ambiguidades? Provavelmente, haverá qualquer coisa ali (nas indicações) de vago, flutuante e quem sabe insuficiente, se considerarmos as complexidades para as quais elas apontam. Entretanto, do ponto de vista do narrar, pode-se ficar ao menos com a ideia de que um substrato de ironia as perpassa, substrato que, logo se descobre, não habita apenas os prefácios, mas invade toda a matéria e todo o corpo da narrativa, gerando tensões que exacerbam e ultrapassam os limites das significações meramente anedóticas:

E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. (ROSA, 1979, p. 3)

Haveria de prestar atenção a essa constante demanda pelo humor e pelo cômico. Ela aponta – é a suspeita – para um deslocamento que se poderia perceber no plano da linguagem, comparando ao lado do cômico, do engraçado e do pilhérico, como a dizer que nenhuma fala é séria o suficiente, e que, por assim dizer, toda seriedade (ou o que se quiser chamar por esse nome) se dissolve no humor, mas de um modo que não permite ao sentido repousar. Mas aqui não se deve aplicar nenhum julgamento de ordem moral à palavra sentido, porquanto o ir além, que é próprio do humor, também está aberto para o ambíguo e para a ideia de que a linguagem constitui, de fato, um espaço de “jogos” e descontinuidades. Trata-se, antes, de um esforço que desborda para o paradoxal – do qual, de modo aproximado, se pode dizer que nele a maneira como se diz contrasta, pelas suas próprias peculiaridades, com aquilo que é dito, numa espécie de oscilação incessante.

Foi Oswaldino Marques (1968) quem observou, num ensaio sobre Mário da Silva Brito, que há no humor uma tentativa de “superar o efêmero, o falível do homem comum” em sua vida comum, conforme ele a vive todos os dias. Esse mesmo crítico, concordando com Propp (que situa o humor sobre a base das expressões paradoxais, dos trocadilhos e até das frases destituídas de sentido), vê aí uma verdadeira esgrima de contrastes, na qual a expressão e o sentido caminham em direções opostas. Ou, conforme o próprio contista aventa no prefácio “Aletria e hermenêutica”, utilizando-se de uma frase atribuída a Protágoras:

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

Isso vale, é claro, para o que diz respeito ao humor compreendido como busca do riso. Mas se poderia falar também de um humor que se relaciona com o trágico (ou, pelo menos, a situações que não são naturalmente passíveis de riso). De qualquer maneira, seja qual for o caso, se há de perceber que no humor a fala se encontra cindida e que o movimento que a subverte faz com que o dito signifique sempre mais

ou menos do que aquilo que nele vem expresso. Nesse momento, vê-se que a linguagem abriu mão de ser senhora de uma voz unívoca e plena, assumindo a ideia do duplo e do duvidoso, que denuncia e coloca em relevo aquilo que ela tem de precário e insuficiente.

Nesse sentido, o contista pode montar a sua representação do mundo, a qual confluirá, conforme o observou Benedito Nunes, num comentário a *Tutameia*, na direção do cômico e do anedótico:

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 – *tutameias*, *tutemeices* – que são o motivo das *Terceiras estórias* de Guimarães Rosa. [...] O clima geral de *Tutameia*, mesmo quando se mata ou morre, é o clima da comédia. (NUNES, 1969, p. 204)

Para Benedito Nunes, a grande fábula que Guimarães Rosa escreve pode ser compreendida a partir dessas coordenadas. Trata-se de uma comédia da qual todos os seres participam, num concerto que tem na narrativa algo mais que uma metáfora. Haverá, portanto, um quê de teatral ou pitoresco na fabulação. Lembremos que se trata de “casos”, de “acontecidos” que as várias vozes incorporadas pelos narradores evocarão à proporção que se manifestem como impressões gravadas na memória de um ou mais indivíduos ao longo da linha do tempo. Os tempos do narrar permanecem, assim, no pretérito, e as diversas ações, desdobrando-se em sua pluralidade, evocam os diversos modos de o homem ser e se inserir no mundo compreendido como fluxo e transformação.

A fábula implicará, para recorrer a uma expressão de Nunes, a busca de uma “sabedoria desejável”, dada como possível, contrastando com um fundo de mitologias difusas, sobre o qual se pretende estampar uma desejável, mas nunca inteiramente possível, compreensão do mundo e de sua dinâmica. Sabedoria e compreensão constituem os dois extremos de uma procura que dá origem ao narrar, que se volta por sua vez sobre si próprio em sua perquirição. Assim, se é possível dizer, com Nunes, que, no ato de contar, a comédia e o sofrimento se dão as mãos para expressar o fundo difuso, a vitória da comédia aponta para aquela superação que, num nível elevado, permite que se veja retroativamente o mundo no modo da compreensão: “Na comédia, as contradições da

ação resolvem-se sem sofrimento; refaz-se o equilíbrio comprometido, refazendo-se, por obra do espontâneo devir, a continuidade da existência” (NUNES, 1969, p. 204).

Exprime-se, enfim, na comédia, um ritmo do qual não seria errôneo afirmar que é favorável à vida e à restauração de suas forças, ao contrário do que ocorre no âmbito da tragédia, em que a compreensão depende de que o ser decaia da plenitude para o aniquilamento – processo que Aristóteles denominou então de catarse.

PREFÁCIO E PREFÁCIOS

A seu modo, os prefácios de *Tutameia* dialogam uns com os outros e como que se complementam entre si. Ilustram, por assim dizer, mais do que descrevem, certa atitude do autor diante de sua criação e do modo como esta procura o mundo na forma da imagem. Ao mesmo tempo, fazem pensar que este – o autor – não esteja interessado apenas em discorrer sobre o processo que conduz à montagem dessas “estórias” de feição curiosa, mas que se volte também para o ato de interrogar-se – gesto que sugere um salto por cima da própria linguagem –, perquirindo o sentido do narrar, tomado aí como investigação daquilo que se localiza para além do imediato e do legível: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (ROSA, 1979, p. 12).

Os prefácios não conteriam, pois, uma “interpretação” – compreendendo o termo em seu sentido mais imediato – das estórias em si ou sequer uma revelação, mais ou menos velada, do que há no fundo delas, ou de possíveis intenções que subjazem às atitudes do escritor. Antes, se articulam com elas, numa dinâmica de intimidade, complementam-nas de algum modo, criando um efeito de diálogo que ultrapassa a tentativa, algo explícita, do livro de se decifrar a si mesmo. Não se trataria, portanto, a nosso ver, de uma “hermenêutica” tomada ao pé da letra – muito embora se possa desconfiar de que ela espregue ali, onde quer que seja, nas entrelinhas –, conforme poderia levar a pensar uma leitura menos atenta da superfície (ou a ideia de superfície é apenas mais uma confusão em que a interpretação tende a tropeçar), mas constituem uma reinserção do dizer no seu próprio jogo de linguagem, trazendo à luz os perigos e as armadilhas que espreitam por trás do sentido.

Ao mesmo tempo, como o próprio autor admitirá, as “estórias” se encaminham para aquele mais adiante que jaz além do puro enunciado, de modo que seria preciso fazer uma invocação ao suprassenso para socorrer a compreensão. No suprassenso – qualquer que seja ele –, as dicotomias próprias da oposição que polariza o dito e o dizer, como instâncias dicotômicas de uma realidade de linguagem que está sempre em movimento, se integram num plano mais alto de interrogações, onde é possível que convivam sem se anularem ou sem se oporem uma à outra. Ou, conforme a pergunta do autor, a que ele mesmo responde: “E não será esse um caminho por onde o perfeíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso” (ROSA, 1979, p. 11).

Suscitando cada qual a sua interpretação particular, os prefácios caminham sobre o fio das recorrências. O primeiro deles assume um sentido geral de interrogação, algo poético, acerca da narrativa e do narrar, podendo ser entendido como uma ampla introdução a todo o livro. “A estória não quer ser história”, adverte o autor. “A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” Isso porque a estória é produto da linguagem, no seu plano mais aparente, objeto pois de uma ficção (a anedota) onde se pode achar “fechado ineditismo”. Mas num plano superior, a estória permite fazer cortes na história, seccioná-la de algum modo, introduzindo no curso do já sabido a possibilidade de uma compreensão desviante. A “história”, por sua vez, pertence ao âmbito do comum, da experiência vivida e do tempo irreversível. Muitas vezes, é por estarmos imersos no histórico que a capacidade de lê-la, de transformá-la no ato da leitura, se obscurece ou se embota.

Enquanto a estória reflete o não senso (de modo coerente? – seria de perguntar) e permite observar o fluxo a partir de um ponto de vista afastado, no qual a lucidez se mistura à ausência de sentido, a história é imersão no possível e submissão a ele, encontro com a brutalidade do verídico e do dado de que não se pode escapar. São característicos da história um certo fechamento ao sublime e uma rejeição dos silogismos que se desdobram a partir de si mesmos, pois lhe importa sustentar a constante demanda por um conjunto de referências objetivas que dão suporte e realidade à linguagem. A linguagem, nela, corre o risco de adormecer ou de se esquecer de si mesma, tornando-se necessário “despertá-la” pela força desse não senso que se deixa entrever na ficção.

Para Guimarães Rosa, em seus próprios termos, “sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso”. A conquista daquele outro plano onde o significado e o não significado se dão as mãos só se estabelece com recurso ao anedótico. A anedota é, assim, criação da linguagem, possibilidade em aberto, sobretudo, mas é também possibilidade de não ser – de onde se pode afirmar que é uma inversão ou uma ausência (silogismo, paradoxo) que se verifica no tecido da linguagem, manifestando um algo mais de presença e significação que a põe em estado de demanda.

Essa poética se desdobra em “Hipotrérico”, onde se defende, com ironia, o direito de existência ou de criação do silogismo. Os termos em que o contista define a palavra são também de caráter neológico: o “hipotrérico” é o indivíduo “antipodático, sençante imprizado”. Pode ser, mais claramente, o “indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia”. Aparece, pois, de acordo com o prefácio em questão, como o indivíduo que nega, chegando ao ponto de poder negar a própria existência das coisas a partir dos nomes que lhes são dados. Ele sustenta o que não é contra o que é, ou nega o que é em nome do que não é.

O “hipotrérico” nos coloca diante de uma contradição: a palavra e o mundo não se correspondem linearmente. Do ponto de vista da linguagem, o neologista supre uma necessidade que surge em consonância com a necessidade de negá-la. Ou seja, ele fornece termos que, originando-se de sua fantasia pessoal, se estabelecerão mais tarde como patrimônio de um grupo, cobrindo uma falta de que o dizer se ressentia. A aceitação do neologismo, contradizendo a dimensão coletiva da linguagem – o seu caráter de coisa pública, propriamente – dependerá da propriedade com que se tape um vazio. Mas o sentimento em relação a ele será, sempre, de repulsa: a língua chamada “cultura” é, por natureza, contra o neologismo (tal como o seria qualquer linguagem, embora nenhuma linguagem possa existir sem o impulso do neologismo, conforme Saussure já reconhecia). Daí se poder dizer, com Rosa, apelando para o paradoxo, que o melhor é “relegar o progresso ao passado”, possibilidade fechada e autossuficiente da língua e do dizer:

Somos todos, neste ponto, um tanto ou cento hipotréricos? Salvo o excepto, um neologismo contunde, confunde, quase ofende. Pers-

pica-nos a inércia que soneja em cada canto do espírito, e que se refestela com os bons hábitos estatados. Se é que um não se assuste: saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que se vai dar com a língua tida e herdada? (ROSA, 1979, p. 64)

Mas ainda é no não senso que se resolvem as contradições: o próprio neologista, o melhor deles, será o inculto, o “analfabeto agreste”, que será levado, por suas supostas restrições vocabulares, à necessidade de criar termos novos. Esse modo de ser em linguagem, de algum modo, parodia aquelas pretensões, que muitos alimentam ingenuamente, de uma linguagem “rica”, senhora do seu patrimônio e do mundo e sempre reticente em relação ao surgimento dos termos “novos” que a enriquecem e desestabilizam. Com efeito, ela mesma *cria*, o tempo todo, os seus limites, porquanto nomeia um mundo pelo qual se faz responsável e que só existe por ela e para ela.

Já quanto ao sentido, o segundo prefácio remeterá diretamente aos paradoxos. E não é que o termo “sentido” funcione de modo paradoxal, mas trata-se de reconhecer que, como o paradoxo, ele também assenta numa impossibilidade, em alguma coisa que não se diz no momento em que se diz. Têm-se, assim, as seguintes situações: ou a negação do que é se torna positiva, substituindo o sentido real por um outro, arbitrário; ou a afirmação do que não é se torna negativa, porquanto também se manifesta como rejeição daquilo que é. Ambas, porém, confluem para um único ponto, que é o poder que tem o não expresso, o não manifesto, de dominar e modificar a contextura da fala. Assemelha-se, mesmo, à criação de uma nova contextura, que o indivíduo habita segundo os ditames da fantasia e do desejo.

A língua é falível e arbitrária, e o absoluto como tal depende muito, caso se aspire a chegar a ele por qualquer caminho, do que não se disse ao dizer ou do que não se previu e foi dito.

“HIPOTRÉLICOS”

Um caminho de interpretação possível para os contos de *Tutameia* passa pela possibilidade de compreender que, ali, a linguagem que diz alguma coisa – qualquer que seja a mensagem contida nela – incorpora, em sua trajetória, as (supostas) potencialidades expressivas do que não

se disse de maneira alguma ou se disse em excesso no ato de dizer e narrar. O suprasenso ou o não senso não se dizem diretamente: é pelas entrelinhas que se deixam perceber, mas as entrelinhas são, elas mesmas, apenas uma eventualidade, que compete à interpretação supor ou desconsiderar.

Por seu turno, a aventada presença na linguagem de um dizer em excesso já se mostra exemplar, uma vez que ilumina certo aspecto da criação linguística do qual se pode afirmar que, nele, a “construção” do mundo é paralela à construção da linguagem, e que ambas se ecoam mutuamente. O presente estudo não poderia deter-se, agora, sobre esses gestos de criação que repercutem sobre o vocabulário e a estrutura das frases com que o autor elabora suas narrativas, carregadas de uma “riqueza” léxica que nelas se deixa ver como um sinal particular e caracterizador de um estilo original. Interessa, antes, acompanhar e tentar descrever os gestos que levam a determinadas escolhas, bem como as linhas de desenvolvimento – caso se possa falar assim – que a partir delas se configuram, sem ignorar que, qualquer que seja o caso, afirmações categóricas estariam sempre ameaçadas pela própria estrutura multiforme e elíptica desse dizer: “Perspica-nos a inércia que soneja em cada canto do espírito, e que se refestela com os bons hábitos estadados. Se é que um não se assuste: saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que vai dar com a língua tida e herdada?” (ROSA, 1979, p. 64).

Os três contos, incluídos na segunda parte do livro, servirão de exemplo. Seus modos de apresentação se afiguram – mesmo a uma leitura mais desarmada – bastante similares. O primeiro deles, “João Porém, criador de perus”, narra a história de um matuto que, de repente, se vê órfão e que recebe como herança um lote de terras e três ou quatro perus, aves que ele decidirá criar. Como não tem outro meio de sobrevivência, e tratando-se de um indivíduo tímido, de caráter introvertido, porém determinado, João Porém – cujo nome parece revelar qualquer coisa de sua singular posição diante do mundo e da existência – se entrega ao trabalho, dedicando-se totalmente à criação das aves. Perseverante, logo prospera, o que desperta a cobiça de seus vizinhos. Estes, tencionando apoderar-se do negócio, lhe propõem a compra dos bichos, ao que Porém responde negativamente. O curso

da história se torna característico: os invejosos inventam uma moça fictícia cujas notícias amorosas passam, criteriosamente, a transmitir ao matuto. Numa atitude inusual, João Porém se acomoda a esse estado de coisas: aceita, de um lado, como fato a existência da moça, da qual demanda notícias constantes, ao mesmo tempo em que se recusa sempre a ir conhecê-la pessoalmente. Compadecidos dessa credulidade (que se assemelha à malícia), os amigos decidem pôr fim à brincadeira, anunciando a morte da moça, que substituem por outra, verdadeira. Nesse momento, João Porém, viúvo de uma ficção, proclama sua fidelidade à morta e rejeita a proposta do novo romance.

O segundo conto leva o título de “Grande Gedeão”, personagem curiosa, cujo nome ecoa certos antecedentes bíblicos da narrativa. Gedeão é, na verdade, um certo Gouveia, que vive de mourejar na roça e que nunca falta à missa aos domingos. Certa vez, captando no ar uma frase proferida por um missionário, decide aplicar à sua vida a lição que ela contém – a exemplo dos pássaros e lírios do campo – e abandona o trabalho. Na vagabundagem, contudo, veste-se bem e vive num interminável feriado, o que – como no caso de João Porém – atrai a atenção dos vizinhos. Mas, enquanto estes se perguntam pela razão da (aparente) mudança de fortuna de Gedeão, este último acaba por ser expulso de casa pela esposa, no momento em que planeja vender o que possui para radicalizar na fidelidade à sua crença. No caminho, alguém lhe oferece o emprego de gerente numa fazenda, muito por acreditar que se trate de pessoa bem-sucedida ou dona de fortuna verdadeira. É então que sua vida se transforma realmente.

O conto “Reminiscção”, terceiro do grupo, narra a paixão inexplicável de um certo Romão por uma intragável megera, cujas ações e antipatia em nada lhe retribuem o afeto. Os dois se casam mesmo assim, e pouco tempo depois a mulher abandona o marido. Resignado, Romão prefere permanecer fiel ao seu amor, procurando justificar diante dos outros a infidelidade e a ingratidão da esposa. Quando esta retorna, ele a recebe como se nada tivesse ocorrido. Após um novo período que passam juntos, Romão adoece e vem a morrer. No leito de morte, vê a mulher como ela era de fato para ele, na sua face desejável, transmitindo aos outros, num delírio final, essa imagem brilhante e apetecível do que na verdade sempre foi espinhoso e amargo.

Resumem-se desse modo as três “estórias”. Em todas elas, como se observa, parece que se menciona um certo confronto ou uma certa batalha a ser travada entre o elemento privativo, particular, da existência de cada um (a chamada “vida íntima” dos indivíduos) e a dimensão propriamente pública ou coletiva da vida, com intervenções frequentes, nesses casos, daquilo que diz respeito à comunidade no plano do particular. A ironia é patente em todas as circunstâncias, admita-se, manifestando-se nessa remissão constante às revelias do acaso ou aos golpes do destino que frustram expectativas e reverterem situações. Assim é que, por exemplo, João Porém mostra uma desconcertante propensão à credulidade, ou que Gedeão recebe a inesperada oferta de trabalho que concretiza a promessa da fartura sonhada, a despeito de toda moralidade contida na pregação bíblica (ou, quem sabe, confirmando essa moralidade), ou que a mulher feia, geniosa, se mostra capaz de abandonar o marido que lhe dedica amor, o qual nem por isso desiste de sua paixão.

Tais lances, transcendendo e até invertendo, muitas vezes, o curso esperado das circunstâncias, não chegam, entretanto, a desmentir aquilo que se afirma no senso comum, não obstante lhe possam acrescentar o que quer que seja que não estava previsto nele e que, de algum modo, o enriquece. A vida, mais uma vez, conduz os homens, os encanta ou os fascina; pode torná-los bons ou maus, justos ou injustos, segundo desígnios que estes ignoram ou que não controlam. E a linguagem em que se contam as ações dos homens se revela, no fim, sempre “falível”, porquanto também é parte de um jogo que a ultrapassa: supera-os, assim, apenas de modo transverso, descobrindo-se muito mais nas coisas do que, no intuito de revelar, é capaz de descobri-las nelas mesmas.

SIMETRIAS

Se fosse possível superpor a linguagem dos três contos – e as imagens, figuras e outros recursos de narração que ali são agenciados –, talvez se percebesse uma espécie de desenho. Com efeito, a possibilidade de fazer confluir ou coincidir esses padrões mostra que as simetrias não são apenas ocasionais, mas correspondem a certos gestos de escolha que fazem reverberar os ecos da ironia para muito além do anedótico

e pitoresco. Seria possível falar, inclusive, de “níveis” de linguagem superpostos, como se o discurso da individualidade e da intimidade se confrontasse verdadeiramente com um outro plano de discurso no qual as ideias do coletivo e do grupo fossem predominantes. Tais oposições ficariam, porém, mais bem entendidas ao admitir-se o fato de que, de certo modo, um fenômeno de “decalque” se manifesta ali, no qual o universo das palavras – o dizer que conta e narra o mundo em sua multiplicidade – e o âmbito dos fatos (acontecimentos) narrados parecem buscar-se mutuamente, ao mesmo tempo em que se verificaria entre eles uma tendência ao desvio.

É no desvio que se entremostra o sentido do conflito e da interrogação. Ou, talvez, melhor dizendo, o próprio desvio conduz a eles, fazendo com que, paradoxalmente, a impossibilidade de dizer se converta, ela mesma, no modo mais próprio do dizer, isto é, buscando no desviante a potencialidade mais alta de atingir o não senso, onde quer que ele se localize. Há sentido em pensar assim? Por certo, o fato de que João Porém tenha seu nome de batismo discutido entre pai e mãe, sem que se chegue a um acordo a seu respeito, ou a ideia de que Romão descubra, num último lance de paixão, o nome verdadeiro da amada, revelam, na reviravolta, um *plus* de sentido que vale a pena interrogar. Mas poderia o leitor acompanhar tal escalada?

Nomear o mundo é o gesto mais fundamental, pois inaugura a possibilidade do sentido ou de uma interrogação pelo sentido que as evidências brutas não podem fornecer. Mas é também o maior risco a ser corrido, porquanto o sentido pode nascer bem ali onde não foi invocado (conforme o próprio autor nos instrui) ou pode transbordar daquilo que, fascinado pelo fulgor do visível, de algum modo o negligenciou ou deixou fugir.

Considerando o âmbito dos fatos e de seu desenrolar, seria interessante estabelecer um quadro que mostrasse os entrelaçamentos e encontros dos dois níveis mencionados. Para cada conto seria conveniente fazer um resumo de certas alternativas de narração onde apareceria de um lado aquilo que se afirma pela lógica do senso comum, encampada pela linguagem de quem conta as “estórias” e comenta o seu próprio dizer na forma dos prefácios; do outro, aquilo que se chamaria de lógica da personagem (enfocando-se, pelo menos, as principais figuras dessas narrativas algo entrelaçadas, no seu jogo de pasmos

e surpresas). Haveria, desse modo, para cada nível, uma divisão em dois segmentos, que se alinhariam paralelamente entre si. O primeiro segmento compreenderia o nível das afirmações do chamado *sensu comum* (o discurso da coletividade) e o segundo o nível dos “fatos” que, a seu modo, se oporiam àquelas, confrontando-as com o plano das individualidades.

Se a imagem de sentido geométrico não se tornar intrusa neste ponto, é correto dizer que os dois níveis – aproximando-se e afastando-se conforme o fluxo dos eventos – se opõem sobre o plano do dizer, encontrando-se um ponto cuja determinação se confunde com as determinações mais íntimas da narração. Resume-se assim o modo como as coisas se passam:

PRIMEIRO CONTO: “*JOÃO PORÉM, CRIADOR DE PERUS*”

- 1.a) O pai lhe nega o nome de João;
- 1.b) A mãe admite esse nome, pelo qual o filho passa a ser chamado.
- 2.a) O comportamento de João é marcado, diante dos outros, por uma “indecisão falsa de zarolho”;
- 2.b) João age com determinação e prospera.
- 3.a) Seus adversários lhe dão a notícia de que “uma ignorada moça gostava dele”;
- 3.b) A história é falsa, mas João acredita nela.
- 4.a) João interessa-se pela moça e tem esperanças de um dia poder vê-la;
- 4.b) No entanto age com paciência e prolonga infinitamente a demora.
- 5.a) João aparece aos outros como um homem incrivelmente crédulo;
- 5.b) Demonstra, porém, inusitado senso das coisas práticas e do trato com os negócios.
- 6.a) A história da moça é desmentida: seus inimigos negam a existência da mulher;
- 6.b) João não aceita o desmentido.
- 7.a) Notícia da morte da mulher;
- 7.b) Viuvez de João Porém.

- 8.a) Os outros preparam o encontro com a moça real;
- 8.b) João mantém-se fiel à viuvez e recusa-se a agir, voltando assim a seu ponto de partida.

SEGUNDO CONTO: “GRANDE GEDEÃO”

- 1.a) O narrador espanta-se do nome que deram a Gedeão;
- 2.a) O nome (“comum”) aplica-se ao “gigante mourejador”.
- 2.a) Manifesta-se o religioso: o missionário faz o sermão com vistas a uma interpretação figurada da fé;
- 2.b) Gedeão interpreta o texto ao pé da letra e entrega-se à inércia, invertendo o sentido da pregação.
- 3.a) Gedeão rejeita, aos olhos dos outros, qualquer vínculo com o trabalho;
- 3.b) Por conseguinte, vive na miséria, embora se vista bem e se recuse a trabalhar.
- 4.a) Os “amigos-de-jó” aparecem para recriminá-lo;
- 4.b) Gedeão vive convicção da sinceridade de sua própria escolha (a fé).
- 5.a) A aparência próspera e festiva do indivíduo causa espanto e inveja nos outros, levando à suposição da riqueza;
- 5.b) Gedeão nada faz e irrita sua mulher.
- 6.a) Sua atitude religiosa é entendida pelos outros como inércia e vagabundagem;
- 6.b) Gedeão presta “atenção ao que não se passava”, isto é, “age”, do ponto de vista religioso.
- 7.a) Aparece a proposta do emprego;
- 7.b) A proposta coincide como uma reinterpretação do Evangelho, que supostamente levaria Gedeão a recrudescer ainda mais a sua atitude religiosa.

TERCEIRO CONTO: “REMINISÇÃO”

- 1.a) A relação de Romão com Nhemaria aparece como inexplicável, dadas as incompatibilidades entre os dois;

- 1.b) Romão ama Nhemaria, e os dois acabam se casando.
- 2.a) Para os vizinhos, os dois nada mais são que “habitantes moderados”, comuns e silenciosos;
- 2.b) Começam a surgir desavenças em casa, devido ao gênio difícil da esposa.
- 3.a) Romão é sincero no gostar e tudo faz para agradar a esposa;
- 3.b) Nhemaria o abandona assim mesmo e foge com outro homem.
- 4.a) O povo condena as atitudes da mulher;
- 4.b) Romão resigna-se e tenta justificá-la.
- 5.a) Romão adoece gravemente e delira no leito de morte;
- 5.b) Tem-se a visão da mulher tal qual era para ele.
- 6.a) Prevalece o discurso da infidelidade;
- 6.b) A mulher se entristece e chora a perda do marido.

Conforme se vê, nas três séries haveria, para cada par, uma alternativa de oposição figurada de *a* para *b*. Na narrativa de João Porém, começa-se invocando e justificando o nome estranho e duvidoso da personagem. A possibilidade da dúvida – conforme o narrador informa – origina-se da ausência de consenso entre o pai e a mãe a respeito do nome a ser dado. De todo modo, o menino cresce e é chamado de João, o que, por seu turno, encontra uma espécie de contrapartida no conto do “Grande Gedeão”, no qual é levantada a dúvida acerca da eventual impropriedade do nome pelo qual o “gigante” é chamado. Já em “Reminiscção” se assiste a uma alternância entre os apelidos, que se substituem uns aos outros à medida que mudam as circunstâncias do enredo, até que se chegue à afirmação final de Nhemaria como sendo o nome querido da mulher.

Assiste-se à preocupação de João Porém em trilhar, pela vida afora, um caminho que se diria próprio e único, condizente com o seu ser mais íntimo e surpreendente em muitos aspectos, até o ponto de se poder afirmar, dele, que o que se vê ali é uma subversão de todas as expectativas (que por acaso se possam alimentar a seu respeito) do senso comum. Nominalmente – se este termo puder ser utilizado – uma é a pessoa que se conhece e de que se fala: sujeito relativamente sensato, com fama de empreendedor. Outra, porém, é aquela que age

efetivamente no mundo, abraçando para si a ilusão da amada inexistente e trazendo-a para dentro de sua vida, de modo a torná-la parte de seu cotidiano. No final, acabará por rejeitar a perspectiva de conhecimento da moça real, quando tal coisa se tornar oportuna, o que confirma uma possível – e algo excêntrica – opção pela fantasia pessoal. Pode-se suspeitar também de uma velada esperteza do criador de perus, que teria preferido reverter o ardil de seus opositores mediante a afirmação (paradoxal) do falso como se fosse o verdadeiro. Essa possibilidade, no entanto, permanece como conjectura (já que “tudo é conjecturável” nesse mundo de ficções reversíveis, conforme adverte o autor) e não se confirma no plano do dizer.

As ironias da sorte é que movem, em “Grande Gedeão”, os cordões com que se amarram os vários elementos do entrecho. A perspectiva de uma interpretação apressada, extravagante, mas sempre cabível, do texto bíblico pode conduzir a uma mudança de vida. O sincero mergulho na chamada prática religiosa – fruto de uma interpretação literal da mensagem – faz com que Gedeão se desvie do curso possível e esperado que sua existência deveria tomar, conforme o senso comum o interpreta. Forças desconhecidas parecem atuar sobre a realidade. Porém, é pela perseverança na crença, e dada a impossibilidade de conferir os dados disponíveis com o texto verdadeiro (uma vez que o missionário que o proferiu não se encontra mais presente), que se pode alcançar o sucesso. Assim, uma é a direção para a qual aponta o senso comum, que recorta, separa e desenha o mapa de um destino organizado segundo a lógica da experiência; e outra é aquela para a qual se encaminha o contrassenso do indivíduo (qualquer que seja ele), que se converte em senso, de algum modo, conforme seja visto de acordo com sua lógica particular, a exigir o desvio em relação ao comum. No encontro dessas órbitas (que parecem desvinculadas umas das outras), as coisas reecontram os seus eixos, de modo que Gedeão, finalmente, realiza – à revelia de seus próprios esforços – a utopia da fartura prometida pelo Evangelho.

Se, conforme diz o provérbio, o feio pode parecer bonito para quem o ama, o conto “Reminiscção” conduzirá tal ideia – de uma desvinculação entre as órbitas (que, no entanto, giram numa espécie de harmonia insondada) – ao paroxismo. É assim que o sapateiro, por exemplo, se sentirá mais apaixonado quanto menos a mulher fizer por merecer o seu afeto. E, quanto menos formosa, mais dedicado ele se

mostrará, como se uma proporção invertida estivesse a se manifestar no destino de ambos. Igualmente, uma relação de afeto que no princípio se afigurava unilateral acabará por revelar-se mais complexa à medida que os padrões de comportamento se reiteram e se estabilizam. De tanto amar – é a moral da história – o resignado Romão logrará, por fim, tornar visível uma provável afeição que por ele sente a mulher – afeição que, no entanto, permanece encoberta até o final. E é só no desfecho que se tornará capaz de transmitir aos outros, num delírio, a imagem da esposa transformada, onde “se assumia toda a luminosidade, alva, belíssima, futuramente... o rosto de Nhemaria”.

INCERTEZAS DO NARRADOR

O narrador que se manifesta em *Tutameia* quer ser – conforme a interpretação aqui proposta – um contador de casos no estilo mais tradicional do termo, mas há qualquer coisa que não lhe permite atingir plenamente esse intuito. E não é tanto porque lhe falte competência. Antes, pelo contrário, dotado de certa maestria no alinhavo dos casos, a atitude do contador se complicará à proporção que o material narrado for se revelando mais e mais contraditório: “Agora o caso não cabendo em nossa cabeça” (“João Porém, criador de perus”). E, mesmo assim, os fatos terão de ser assumidos no seu caráter de “estórias”, admitindo-se para todas o tom de “mudança de vida” de que se revestem os seus episódios: “Mostrado outro mourejador – no em que ainda não vige a estória – físico, muscular; incogitante” (“Grande Gedeão”). Ora, é a “mudança de vida” que institui a história e, ao mesmo tempo, a reviravolta que dá (e sonega) sentido ao narrar, justificando-o como tal.

Pode-se dizer que o narrador, em tais casos, de modo geral, parte do ponto de vista do senso comum, isto é, do puro senso, que conduz a história pelas trilhas do sentido e informa o leitor a respeito dos poderes e direitos da linguagem sobre a vida e o que ela revela. No entanto é obrigado a admitir (e, à sua maneira, afirmar) sua ignorância em relação à totalidade e ao sentido que procura: “De namoro e noivado, soube-se pouco. Também da sem-graça cerimônia ou maneira, de que se casaram, padrinhos Iô Evo e Iá Ó e quiçá os de Romão e Drá anjos entes” (“Reminiscção”). Essas dificuldades em propor uma interpretação

linear para os “casos” conduzirão à aceitação de que haja neles uma singularidade qualquer que os coloca para além da ordem do *senso*, abrindo espaço para o que caberia chamar, então, de imaginação do não sentido ou do além sentido, conforme a linguagem do sentido se tenta manifestar: “Esse é um amor que tem assunto. Mas o assunto enriquecido – como do amarelo extraem-se ideias sem matéria” (“Reminiscção”).

Pode-se dizer que a linguagem assume o fardo de aproximar, aquilatar ou emparelhar as diferenças e as descontinuidades. Haverá um discurso que “erra” e outro que “acerta” com a possibilidade de ocorrência do fato proposto, conforme o imponham as circunstâncias. Esse discurso é também fenômeno do tempo – de uma temporalidade que compreende a vida como objeto de narração: a “estória” e a “história” entrelaçadas, uma aparecendo como espelho infiel e nada confiável da outra. No jogo, porém, em que as coisas se dão, a linguagem cria, por assim dizer, aquilo em que acredita, gerando sua própria necessidade e só existindo na contradição dos “hipotréclicos”, que é a mãe dos equívocos e do não senso como fundo geral da existência.

A atitude da dúvida será, até o fim, a dominante, dada a intenção de anedota que perpassa o gesto narrativo. No âmbito dos “casos”, tudo se torna possível, até mesmo fugir às algemas da verossimilhança que comandam, conforme as imposições do *senso*, a lógica do dizer e do narrar. Mais uma vez, será ao “perfeitíssimo” que se deverá remeter, no qual os opostos se complementam, permitindo que na “estória” se realize aquilo que, na história, só existe como potencialidade ou incerteza.

O elemento poético – presente no gesto que só é vitorioso quando fracassa – revitaliza o discurso. O senso e o não senso não se anulam entre si, mas convivem numa fala, que é potência e ato ao mesmo tempo, aberta ao afluxo do inesperado, o qual espia através das palavras e nos interstícios do sentido revelados pelo humor e pelo anedótico. Verifica-se, assim, no plano da linguagem, uma inversão na qual a afirmação de uma verdade íntima, própria de cada ser, entra em desacordo com as expectativas do chamado senso comum. A felicidade – caso este não seja um termo que adita ao nosso estudo um sentido inconveniente – manifesta-se na espessura do dizer: o senso comum, perpassando a

linguagem e, de certo modo, limitando-a, é insuficiente para cobrir a complexidade e a multiplicidade das relações dos seres com o mundo e daquelas que estabelecem entre si.

A verdade, finalmente, surge de um conflito ou de um descompasso profundo entre as linguagens: é no múltiplo que transparece – e não no único ou no estático, conforme o impõem as práticas cotidianas da vida, com sua inércia e sua necessidade de controle sobre o sentido e sobre a natureza, controle sem o qual não se pode passar, mas do qual a linguagem da literatura, desviando-se dele, nos dá uma consciência mais plena e reveladora.

CONVERGENCES AND SYMETRIES IN *TUTAMEIA*, BY GUIMARÃES ROSA:
AN IMAGINATION “BEYOND-MEANING”

ABSTRACT

This article aims to provide an interpretation of the sort-stories “João Porém, criador de perus”, “Grande Gedeão” and “Reminiscção”, enclosed in the second session of Guimarães Rosa’s *Tutameia*. They are preceded by a preface (entitled “Hipotrérico”) – which somehow characterizes them –, and share a certain number of construction symmetries. These symmetries, plus the presence of a curious sense of humor, sometimes delicate, sometimes harsh, display some of Rosa’s linguistic practices so common in other books by him. In the stories studied here, the plot, amalgamated with the anecdote, is the element which provokes the displacement of a “serious speech” perspective. This is the moment when the narrative becomes entangled in itself, for the celebrations of the imaginary, story and history oppose each other in a web of insinuations, contradictions and paradoxes which allows the presence of what Rosa calls “suprassenso” (above-sense or super-sense). It is then that language assumes the task of operating with the different levels of sense and non sense, bringing them together or differentiating them, in order to touch what speech, in its dimension of sense (and common sense), forbids, delays or conjures.

KEY WORDS: short-story, brazilian short-story, sense and “super-sense”, *Tutameia*, Guimarães Rosa.

REFERÊNCIAS

BRITO, Mário da Silva. *Ângulo e horizonte*. São Paulo: Martins, 1969.

COUTINHO, Eduardo de F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1.

MARQUES, Osvaldino. *Ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

NUNES, Benedito. Literatura e filosofia – *Grande sertão: veredas*. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 1.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia: terceiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.