

Tutaméia: comicidade e representação

Jacqueline Ramos (UFS)*

Resumo:

Em Tutaméia, a incorporação do cômico, destituído de sua função de causar o riso, é percebida em vários planos da obra. Além de tema exclusivo do primeiro prefácio, os princípios formais do cômico participam da composição de frases e vocábulos, organizam o enredo das histórias e também a própria obra.

Palavras-chave: Tutaméia, cômico, comicidade, nada.

Apesar de ser ainda uma das obras menos estudadas de Guimarães Rosa, as primeiras leituras de *Tutaméia*, quando de sua publicação em 1967, já apontavam o livro como testamento estético do autor. Tal compreensão, da qual partimos, é percebida em diversos estudos críticos que confirmam, direta ou indiretamente, o amplo debate estético da obra.¹ Nossa proposta de selecionar e rastrear um desses aspectos, o cômico, é motivada pela ênfase que lhe é atribuída pelo próprio autor.

O prefácio de abertura de *Tutaméia*, que possui três outros prefácios intercalados ao longo da obra, é dedicado exclusivamente ao cômico, discutindo sua natureza e funções. A temática surpreende já que Rosa não é autor consagrado no gênero, nem as histórias de *Tutaméia* peças cômicas propriamente ditas. Além disso, Rosa propõe um recorte muito peculiar do cômico, desvinculando-o do riso. Ora, o riso causado pela surpresa do *inédito* (sentido etimológico de “anedota”) é justamente o aspecto que define o cômico. Rosa posiciona-se em relação à tradição, propondo uma nova função: “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, 1967: 03).

Destituindo o cômico de sua função de causar o riso, a proposta seria de utilizá-lo como *método* (“qual mão de indução”; “instrumento de análise”), como *meio*. Nesse mesmo parágrafo dirá: “No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos” (grifo nosso). O cômico seria caminho na lida da poesia e da transcendência, como reitera enfaticamente, ainda no mesmo parágrafo:

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

* Jacqueline RAMOS, doutora em teoria literária pela FFLCH/USP, professora na Universidade Federal de Sergipe (UFS), Campus Itabaiana.

¹ Eduardo Portela (1967) discute a posição de Rosa em relação à arte a partir das duas primeiras frases do primeiro prefácio de *Tutaméia* – “A história não quer ser história. A história, em rigor, deve ser contra a história” – e apresenta a natureza imaginativa da arte e a questão do engajamento literário na poética rosiana. É do mesmo ano o estudo de Eduardo Coutinho sobre o processo de revitalização da linguagem em Rosa, que inclui *Tutaméia* em suas considerações, concluindo que os prefácios da obra comporiam “um verdadeiro ensaio de poética” (s.d.: 230). Também Mary L. Daniel, em seu estudo sobre os processos da linguagem em Rosa, considera que *Tutaméia* “confirma a direção e o caráter da obra rosiana”, contendo “a chave de toda obra de Guimarães Rosa” (1968: 180). Nesse mesmo sentido, Rónai toma o conjunto dos prefácios enquanto “uma profissão de fé e uma arte poética” (1976: 195). Os demais estudos críticos de *Tutaméia*, por mais diversas que sejam as abordagens, partem desse consenso crítico. É o caso dos estudos de Brasil (1969), Novis (1989), Araújo (2001), Passos (2001), Duarte (2006) entre outros.

de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanha os planos da lógica, propondo-nos *realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento* (1967: 3 – grifos nossos).

Ao afirmar que o chiste não é rasa coisa ordinária, Guimarães volta-se contra a discriminação do cômico, que desde a Idade Média vem sendo relegado a um âmbito marginal.² Contraposto ao “sério” e associado ao demoníaco, em seu processo de desqualificação, o cômico será ainda acusado de falta de transcendência, de imoralidade, de estar ligado ao caos e à representação do mundo às avessas, da recusa do princípio de autoridade. Quando Rosa propõe que “comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não prosaico”, ao mesmo tempo em que o toma como instrumento para transcendência, nega sua contrapartida prosaica. Guimarães lhe confere outro estatuto: de transcendência e, portanto, de “realidade superior”, de acesso a “mágicos novos sistemas de pensamento”, resgatando dessa forma o cômico de sua condição marginal e chamando a atenção para um aspecto de sua poética que não tem sido muito observado.

Assim, de acordo com esse primeiro prefácio, o cômico que interessa a Rosa é o que funcionaria como instrumento de conhecimento capaz de desvelar o engano humano, capaz de romper com a lógica e com o senso comum. Tal concepção de cômico que assinala sua função de transcendência (seja do raciocínio, dos valores ou da própria linguagem) apresenta-se, em certo sentido, similar à posição de Freud, que se detém no estudo do chiste justamente por entendê-lo como via de acesso a conteúdos reprimidos. Em seu famoso estudo *O chiste e suas relações com o inconsciente*, Freud vincula o cômico ao “princípio do prazer”, definindo-o como a eliminação temporária da censura ou coerção (principalmente nas anedotas obscenas ou agressivas), o que ocasionaria uma economia da energia psíquica (normalmente orientada para reforçar tal censura) que se extravasa pelo riso. Nesse sentido, o cômico se configuraria, de modo análogo aos sonhos, em um mecanismo de defesa em relação à censura, uma válvula de escape – proporcionando, portanto, alívio de tensão: “O chiste representa uma rebelião contra a autoridade, uma liberação de sua pressão” (1977: 125). Ao analisar chistes construídos por *nonsense* conclui que eles provocam um “desmascaramento”. Em geral, ao desarmar e/ou enganar a censura, os chistes dão acesso a pensamentos até então proibidos.

Todo chiste, segundo Freud, partiria de um primeiro estágio, um jogo que trabalha com a similaridade (redescoberta) ou familiaridade e é motivado por gratificantes efeitos de economia; um segundo estágio seria o gracejo que se daria após ingresso da faculdade crítica ou racionalidade, que prolonga o prazer resultante do jogo, “silenciando as objeções levantadas pela crítica as quais não permitiriam que emergisse o sentimento gratificante” (1977: 152). Para o psicanalista, além da função de proteger o prazer contra sua supressão pela crítica, os chistes perseguiriam um segundo objetivo, o de promover o pensamento, aumentando-o e resguardando-o da crítica (antepõe-se ao inibidor e restritivo, processo inverso ao do recalque).³

Seria essa capacidade de alargar os limites do pensamento a função pretendida por Rosa para o cômico. Ainda de modo análogo a Freud⁴, Rosa lembra que nem todas as piadas se prestam a essa função; somente as que denomina de “anedotas de abstração” possuem valia para o que procura: “o

² Sobre as concepções do cômico ao longo da história, tanto o estudo de Minois (2003) quanto o de Alberti (2002) estabelecem três grandes momentos: na Antigüidade Clássica, em que é associado ao divino; da Idade Média ao século XIX, quando passa a ser vinculado ao demoníaco; e, finalmente, no século XX, relacionado ao humano.

³ A compreensão do cômico como forma de conhecimento ou revelação, como assinalam os historiadores, já fazia parte do pensamento de Schopenhauer, para quem o riso seria um “excedente de pensamento” (e não a resposta corporal à impossibilidade do pensamento, como coloca Kant). Também para Kierkegaard, o cômico seria via de transcendência, compreendendo a ironia e o humor como meios não de destruir valores, mas de experimentá-los. Nessa esteira, além de Freud, são citados ainda Nietzsche, G. Bataille, Foucault, J. Ritter. (cf. MINOIS, 2003; ALBERTI, 2002).

⁴ Freud procura distinguir o chiste de outras formas cômicas ao relacioná-lo ao inconsciente: “pode-se dizer que o chiste é a contribuição feita ao cômico pelo domínio do inconsciente” (1977: 236).

leite que a vaca não prometeu” (1967: 3-4). No restante desse prefácio passa a inventariar uma série de piadas, a partir das quais extrai princípios composicionais. É o caso da “definição por extração”, um processo de subseqüentes subtrações até se chegar ao “nada residual”, no exemplo do autor: “O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo” (1967: 5).⁵ Há também a “fórmula à Kafka”, situação em que o herói é enredado inocentemente (como vítima do estar-no-mundo, da inter-relação entre os sujeitos, da manipulação externa); a “inversão de perspectiva”, através, por exemplo, do olhar infantil: “O menino cisma e pergunta: – Por que será que sempre constroem um morro em cima dos túneis?” (1967: 9). Destacamos, ainda, a “niilificação” exemplificada com Rilke, “Oh, este é o animal que não existe”, e reenunciada, em outro estilo, por Rosa: “Isto é o-que-é que mais e demais há, do que nem não há” (1967: 9).

No que diz respeito às estórias, que contam com a presença de personagens tipicamente cômicas (o bêbado, o palhaço, o ingênuo, o anão etc.), é possível flagrar vários momentos nos quais os mecanismos, discutidos no primeiro prefácio, figuram em ponto menor, na composição de frases e vocábulos. Em “Azo de almirante”, por exemplo, percebe-se o uso da “definição por extração” em “o gênio é punhal de que não se vê o cabo” (1967: 24); em “Tresaventura”, a perspectiva infantil inusitada surge em “A abelha é que é filha do mel” (1967: 174); o processo de niilificação em “Touro mor que nenhuns outros, e impossível, [...] desmesura de esqueleto, total desforma” (“Hiato”, 1967: 61-2); o *nonsense* em “pegou o mugido de um boi, botou no bolso” (“Faraó e a água do rio”, 1967: 60); enfim, a inversão, amplamente presente na retomada de provérbios: “O pior cego é o que quer ver” (“Antiperipléia”, 1967: 15), “Fique o escrito por não dito” (“Se eu seria personagem”, 1967: 141) etc.

Vocábulos como “severossilhança” (“Os três homens e o boi”, 1967: 112) ou “sentimentiroso” (“Se eu seria personagem”, 1967: 140) não são meras aglutinações, aliás, talvez fossem mais bem descritos se aproximados ao que Freud denominou de condensação. As palavras, por possuírem seqüências sonoras coincidentes, são sobrepostas, interpenetram-se: *severo* e *verossilhança* formam “severossilhança”; *sentimental* e *mentiroso* formam “sentimentiroso”.⁶ A condensação dissolve, assimila e amplia. O neologismo “severossilhança” é utilizado para caracterizar uma personagem que participa da brincadeira de inventar um boi, mentira que lembra as “estórias de pescadores”, os causos com seus exageros e absurdos: “Mas o Nhoé se presenciava, certificativo homem, de severossilhança” (“Os três homens e o boi”, 1967: 112). A condensação jocosa revela o caráter enganoso da seriedade do testemunho.

A concisão e o adensamento semântico promovidos por esse processo conduzem a uma revelação, tendo como resultado o que Freud denomina “desconcerto e esclarecimento” (1977: 29). Em outras palavras, o “desconcerto” seria o efeito da surpresa causado pela condensação inusitada que quebra a expectativa (o esperado, o senso comum), provocando uma nova visão, reveladora, daí o “esclarecimento”.⁷

Tais estruturas podem ser percebidas também na organização das estórias, na elaboração da trama. Veja-se, por exemplo, a **inversão de perspectivas** em “Esses Lopes” ou “Quadrinho de estória” que quebra estereótipos, relativizando as dicotomias vítima/criminoso ou preso/liberto. A **definição por extração** pode ser percebida no enredo de “Azo de Almirante”. A primeira cena destaca Hetério como herói ao socorrer a comunidade numa enchente. Posição que vai sendo gradativamente subtraída: perde inicialmente mulher e filhas, começa a trabalhar com transporte de carga e gente com os filhos e outros; construída uma ponte (subtraída a necessidade de seu

⁵ Esse chiste também é citado por Freud: “Considere-se por exemplo a faca sem lâmina de Lichtenberg que não tinha cabo” (1977: 78, nota n. 1)

⁶ O vocábulo chistoso analisado por Freud é “facionariamente” (familiar e milionariamente), no original “familiär” e “milionär” que formam “facionär” (1977: 32-3).

⁷ Ao longo de toda a obra, encontram-se vocábulos construídos segundo tal dinâmica, como “socorreria” (1967: 24), “vogavagante” (1967: 26), “moscamurro, raivancudo” (1967: 88), “relvagem” (1967: 176), “abusofruto” (1967: 38) etc.

trabalho), passa a mascatear e, nesse ofício, “um dos filhos o *deixa*, para namorar e casar” (grifo nosso); ao ajudar o amigo Normão a raptar a noiva, tem seu último filho mortalmente baleado, é ferido e morre só e feliz (perdendo, gradualmente, sua condição de herói e acabando no anonimato). Já a organização do enredo em “Barra da Vaca” parece se dar segundo a **fórmula a Kafka**, a comunidade constrói uma “realidade” fictícia acerca do inofensivo e doente viajante que é tomado por perigoso jagunço. Jeremoavo acaba enredado inocentemente, pois a comunidade passa a agir segundo sua interpretação equivocada. Por sua vez, iludido pelas cortesias dos habitantes, Jeremoavo também acaba por criar uma visão enganosa da vila.

O engano é um elemento próprio do cômico que perpassa grande parte das estórias. No caso de “Barra da Vaca”, há um duplo engano: a interpretação equivocada da vila em relação ao forasteiro e deste em relação às cortesias dos habitantes. Também Teresino, em “Vela ao Diabo”, inocentemente se engana com Dlena (a ardilosa “amiga”) e com a vela que pensa ter acendido ao santo (quando na verdade se tratava do diabo). Há a narradora enganosa em “Esses Lopes”, que procura nos persuadir de sua condição de vítima, sendo, todavia, a assassina de seus maridos. Em “João Porém, o criador de perus”, colegas tentam enganar João Porém, inventando uma moça apaixonada por ele. O herói, por sua vez, quer acreditar e nada o demove dessa realidade. Ao que tudo indica, João Porém faz com que acreditem que ele acredita na moça: ao se deixar enganar, engana a todos, pois, desse modo, institui e vivencia sua idealização amorosa.

O engano é um elemento constantemente retomado e apontado desde Aristóteles como característico do cômico,⁸ sendo o primeiro ingrediente citado na configuração do riso das ações. Na tragédia é o erro (*hamartía*) do herói – e não sua virtude ou vício –, no qual incorre por sua desmesura (*hybris*), o responsável pela passagem da dita à desdita. No caso do cômico, a falha do herói é divertida por não gerar dor ou catástrofe. Lembremos da piada escolhida por Rosa para ilustrar o que denominou “fórmula à Kafka”: a de Manuel, vendedor ambulante que, avisado do incêndio em sua casa e do desespero de sua mulher, larga tudo e corre em socorro da esposa. Ao aproximar-se do local, entretanto, Manuel recorda que não era casado e que não tinha casa. O engano do herói, ao acreditar cegamente na informação, enredando-se inocentemente na situação descrita, só é revelado no final, com a quebra da expectativa criada. O chiste se realiza quando o herói percebe o equívoco, quando se reconhece, o que leva à inversão do curso das ações (peripécia): aquilo que se configurava como trágico acaba se dissolvendo, terminando em **nada**. Note-se que, nesse caso, o engano se estende ao leitor que aceita a condição inicial do herói e é surpreendido no final.

O nada, aliás, constitui-se em outro tema recorrente na obra. Aparece de antemão no título (“tutaméia” é “nonada”, “ninha”, “quase nada”); na conclusão do primeiro prefácio (“O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”); em epígrafe no último prefácio, destacando sua relevância (“a matemática não pôde progredir, até que os hindus inventassem o zero”). O nada surge como fonte inesgotável para o novo, para o desvelamento de possibilidades ainda não percebidas, e o modo para se chegar a esse nada fecundo é tanto o da inversão de perspectiva, quanto o de extração e de niilificação. Esses procedimentos descondicionariam o modo de ver e

⁸ Estamos nos apoiando principalmente na *Poética* de Aristóteles e no *Tractatus coisilianus*, que apresentam como elementos próprios do risível a surpresa, o engano, a expectativa frustrada e a subitaneidade. No cômico, a quebra de expectativa vinculada ao engano parece constituir-se em aspecto consensual entre os teóricos, sendo sempre retomada. Para Kant, o cômico tem a capacidade de nos enganar por um instante, promovendo, portanto, uma quebra de expectativa. Schopenhauer coloca que “para rir bem, é preciso ser um homem de convicção, acreditar firmemente em alguma coisa e constatar, de repente, que se estava enganado” (apud MINOIS, 2003: 515). Também em Bergson, o riso advém da quebra de expectativa que se dá diante da rigidez mecânica quando se espera flexibilidade. Há ainda o “desconcerto e esclarecimento” de que fala Freud e também as possibilidades acessadas pelo cômico que revelam o engano ou os limites da razão, no pensamento filosófico do século XX.

interpretar os fenômenos, abrindo a possibilidade de se chegar aos “silêncios bulhentos do universo”, ou seja, aos sentidos daquilo que não lhes era acessível. Valeria lembrar que em “Azo de almirante”, o percurso de Hetério é do auge (do tudo, do heroísmo) ao “nada residual” que aparece igualmente associado à felicidade, pois o que sobra é “o risonho morto”.

Além dessas funções, a comicidade parece ser o princípio organizador da obra como um todo. Os prefácios de *Tutaméia* causam estranhamento não só por aparecerem quadruplicados, mas também por sua disposição transgressora: intercalados ao longo da obra. Desse modo, os prefácios funcionam como articuladores, estabelecendo um caráter móvel, pois tanto antecedem um grupo de estórias, quanto, tomados em conjunto, introduzem todas as estórias (SIMÕES, s.d.). Tais características são correlatas à **parábase**, elemento da comédia clássica que Rosa conhecia e procurava incorporar.⁹

A parábase é um momento de parada da ação em que são “retomados e rediscutidos os principais temas das peças sob a perspectiva do coro e, num certo momento, também sob a do poeta. Constitui, portanto, um ponto de encontro entre ele, o coro e os espectadores, aos quais se dirige” (DUARTE, 2000: 13). A parábase cumpre também outras funções: a didática (censuras e conselhos à cidade); a de autopromoção do poeta (em vista dos concursos dramáticos de então); a de espaço para polêmicas literárias de natureza metalingüística. Ainda, a parábase promoveria a mediação entre ficção e realidade, “transpondo para o plano da cidade as questões situadas em um mundo fantástico. Ela seria um elemento de mediação, reelaborando as principais imagens da peça e projetando o desenvolvimento que terão na seqüência” (DUARTE, 2000: 39). Ora, parece ser justamente esse um dos papéis desempenhado pelos prefácios em *Tutaméia*: o de articulação entre as quarenta estórias; o de espaço de debate acerca da criação, natureza e função da literatura; o espaço de confluência de autor, receptor e personagem; o encontro da construção do sentido. O diálogo autor-leitor e o jogo discursivo nesse apelo direto ao receptor são também características da parábase:

Em nossa leitura de *Tutaméia*, procuramos destacar a presença do cômico nas várias dimensões da obra. Todo o primeiro prefácio, a porta de entrada do livro, é dedicado ao debate acerca da comicidade e seus mecanismos, anunciando procedimentos que identificamos nas estórias. Além disso, o conjunto dos prefácios cumpre a função de parábase, retomando um elemento de composição exclusivo das comédias clássicas. Nesse sentido, Guimarães utiliza aspectos próprios do cômico na organização do conjunto da obra (os prefácios parabáticos que tanto organizam as estórias quanto criam o espaço para o debate estético), na estruturação das narrativas, na composição das frases e até mesmo na construção dos vocábulos.

Em *Tutaméia*, a perspectiva cômica se infiltra em vários planos e cumpre inúmeras funções. Uma delas seria a de revelar o *engano* de raciocínios e valores viciados, já que alarga as possibilidades de representação ao incorporar “outras lógicas”, normalmente banidas do pensamento sério. Alguns procedimentos cômicos, como vimos, seriam modos de se acessar o “nada”. A comicidade, ainda, contribuiria para ampliar o próprio idioma; ao desfazer clichês, possibilita apreender a realidade não atingida pelo senso comum ou por formas convencionais.

⁹ Em carta de 25/11/1963 a seu tradutor italiano, referindo-se a *Corpo de baile*, Guimarães escreve: “No ‘índice’ do fim do livro, ajuntei sob o título de ‘Parábase’, três das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa em si, com uma expressão da arte” (ROSA, 1980: 58). As narrativas a que se refere são: “Uma estória de amor” (centrada nas “estórias, sua origem, seu poder”), “O recado do morro” (narrativa de “uma canção a formar-se. Uma revelação”) e “Cara de Bronze” (voltada para a busca da poesia).

Referências bibliográficas

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia – terceiras estórias*. Dissertação de mestrado [Literatura Brasileira] – Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 2004.
- ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *A Raiz da Alma*. São Paulo: Edusp, 1992. [Criações & Crítica n °10]
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.
- BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa.*, Rio de Janeiro: Simões, 1969.
- DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1977b.
- _____. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1977c.
- JANKO, Richard. *Aristotle on comedy: towards a reconstruction of Poetics II*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1984.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- NUNES, Benedito . “Tutaméia” in *O Dono do Tigre*. São Paulo: Pespectiva, 1969.
- PASSOS, Cleusa Rios P. “Desenredos em Guimarães Rosa” in *Cult: revista brasileira de literatura*, n° 43, fev/2001.
- _____. “O contar desmanchando... artifícios de Rosa” in DUARTE e ALVES (Org.) *Outras margens: estudos de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUCMinas, 2001.
- PORTELLA, Eduardo. “A Estória cont(r)a a História” in *Fortuna Crítica n° 6* (direção de Afrânio Coutinho). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s.d.
- RÓNAI, Paulo. “Os Prefácios de *Tutaméia*” e “As Estórias de *Tutaméia*”, apêndice da 4ª edição de *Tutaméia*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976. [esses artigos haviam sido publicados anteriormente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* de 16/03/68 e 23/03/68, respectivamente.]
- ROSA, Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2ª. Ed. São Paulo: T. A. Queirós, 1981.
- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as passagens mágicas*. São Paulo, Pespectiva/MCT/CNPq, s.d.
- TRACTATUS COISILIANUS in HOMERO. *Batraquiomaquia: a batalha dos ratos e das rãs*. Estudo e traduções de Fabrício Possebon. São Paulo: Humanitas, 2003.