

## A estória em *Tutaméia* como projeto político-literário

Doutoranda Maryllu de Oliveira CAIXÊTA<sup>1</sup> (UNESP – Araraquara), FAPESP

### Resumo;

*Neste artigo, faremos algumas considerações acerca da literatura moderna considerando a contribuição dos primeiros românticos alemães e especialmente o pensamento do jovem Schlegel. Depois passaremos ao estudo de **Tutaméia – Terceiras estórias** de João Guimarães Rosa, mais especificamente do modo como esse autor apresenta e discute a forma que eleger para nomear seus contos e prefácios: a estória. O estudo comparado desses dois momentos distintos encaminha uma reflexão acerca do projeto político-literário de Rosa sintetizado em **Tutaméia**. Nesse percurso, procuraremos esclarecer que a estória combine traços paradoxais como tomar por paradigmas formas narrativas sincréticas e ainda preservar o caráter negativo da literatura ao negar a história e a História.*

**Palavras-chave:** Literatura brasileira, Guimarães Rosa, **Tutaméia**, estória, literatura moderna.

### 1 Considerações acerca da literatura;

Ao tratarmos de modernidade, temos em mente um processo com alguns traços despontados no Renascimento, seu máximo desenvolvimento deu-se no século XVIII e sofre de um mal estar progressivo desde a segunda metade do século XIX, acelerado com as crises do século XX. Grosso modo, o moderno consigna o valor do presente como novo, original, promissor. Frequentemente, a arte moderna reivindicou uma condição autônoma, não-utilitária e de caráter inventivo, de relacionamento com a questão da verdade. Ainda, recusou a visão tradicional de história entendida como registro da realidade à qual leitores e críticos a submetem. Produziu obras monumentais resultantes da apreciação seletiva de aspectos salientes do pensamento e dos sistemas de valores então sólidos e universais como o mito, a religião ou a psicologia. O ceticismo e a dúvida foram cultuados como estímulos à razão e crítica a seus limites. Os artistas recorreram ao humor e à ironia ao desenvolverem poéticas cada vez mais estruturalmente complexas e que também incitam julgamentos das instituições e da ideologia. A religião e a metafísica foram sendo destronadas a partir da crescente racionalização dos saberes e práticas desde o século XVIII; a cultura modernizava-se diferenciando esferas axiológicas como a ciência, a moral e a arte (HUTCHEON, 1991, p.17-127). A progressiva racionalização da vida forneceu as bases para o triunfo social da técnica e da razão que gerou a crise de valores com “profunda cisão, fragmentação e dissolução da unidade ética, científica e estética, anterior à Ilustração, à Revolução Francesa e à Revolução Industrial” (CHIAMPI, 1991, p.12-13).

A literatura propriamente dita é um conceito moderno e nos termos de Antonio Candido “um fenômeno de civilização [que] depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais” (CANDIDO, 2006, p.20) (chave nossa) que dão corpo a um “sistema simbólico” sob o ângulo de uma “comunicação inter-humana” que inclui as relações recíprocas do autor com a obra e o leitor considerando-se desde o crítico até o público em geral (CANDIDO, 2000, p.23). Apenas no século XVIII, emergiu a literatura como modalidade discursiva autônoma, o que Costa Lima associa

diretamente à sagração do indivíduo, “à sua separação da individualidade antiga [orientada pelos marcos valorativos da comunidade] e a seu afastamento do modelo retórico” (COSTA LIMA, 1993, p.25) (chave nossa). Os *Frühromantiker*, os primeiros românticos alemães, principiaram a tematização da literatura e desdobraram o postulado kantiano da autonomia da experiência estética, embora as vertentes românticas que fundam a concepção de literatura no sujeito individual, como expressão, tenham obtido maior ressonância entre leitores e críticos (COSTA LIMA, 1993, p.17-25). Os primeiros românticos como Schlegel influenciados pelo kantismo do modo como o leu Fichte entenderam que caberia ao sujeito transcender a cisão do aparato cognitivo em direção a uma unidade com o divino. As poéticas modernas corresponderam à demanda por transcendência do sujeito moderno.

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, a literatura passará a conotar um circuito autor, obra, público de leitores – de tal maneira associado à auto-experiência da subjetividade que o elo entre literatura e horizonte da subjetividade se converterá em verdade incontestável.

Para Schopenhauer, por exemplo, a nobreza de um romance se daria à medida que retratasse a vida interna do personagem e não a externa (COSTA LIMA, 1993, p.26). No século XVIII, o homem consciente de si como sujeito da história já não se sentia integrado à comunidade nem a uma ordem metafísica do universo. Essa liberdade de ação também representou uma sensação de desamparo que desde então serve de estímulo à nostalgia romântica que a modernidade por vezes atualizou em propostas estéticas.

Quando Deus morre, no final do século XVIII, e emudece a voz transcendente que fazia da natureza um livro, a história se torna o processo quantitativo de um trabalho apenas humano. Desaparecem então as unidades substanciais que fundavam o verossímil como analogia do enunciado à substância incriada ou adequação a modelos e participação na Forma, embora os autores românticos, nostálgicos de unidade, tenham-no novamente normalizado como a semelhança de um Todo ausente refratada na autoconsciência infinita do finito. Efetivamente, é a modernidade estética não-teleológica que passa a propô-lo como um grau zero de si mesmo, ou diferença produzida no ato singular da invenção poética (HANSEN, 1999, p.191).

Integrante do grupo dos românticos de Jena, Friedrich Schlegel fundou a teoria e a ironia literárias em meados do século XVIII, com destaque para a primeira fase de sua produção antes de se converter ao catolicismo em Viena onde submeteu a teorização à história da literatura como elogio do nacionalismo e do critério normativo, disciplina também inaugurada por ele. No último terço do século XVIII, na Alemanha, a escrita da história vinha se separando da teologia graças ao desenvolvimento das ciências desde o Renascimento. A partir de então, a história passa a corresponder a aporia da verdade oposta à fantasia própria da poesia que representaria segundo uma verossimilhança inferior. Ao considerar a história como registro da verdade, a modernidade inverte a diferenciação aristotélica entre a história como mimese restrita ao acontecido e a poesia considerada mais nobre e filosófica por mimetizar o que poderia ter acontecido (COSTA LIMA, 2006, p.64). A poesia e a fantasia são desvinculadas da verdade e a história dessacralizada – com as verdades eternas da religião cedendo a vez à sagração do indivíduo – passa a equivaler a aporia da verdade considerada como versão indevassável de determinado fato. A referencialidade “bruta e pontual” vem a ser considerada suficiente para “abonar ou negar uma explicação historiográfica” e seu exame se encaminha nessa direção. A poesia e a fantasia,

desvinculadas da verdade, passam a ser apreciadas no tocante a construção verbal (COSTA LIMA, 2006, p.119). Momento anterior a essa separação de poesia e verdade, aqui nos interessa a primeira fase do pensamento de Schlegel pela estreita vinculação teórica de poesia e crítica no horizonte da poesia universal progressiva com sua aspiração de desenvolver o potencial cognitivo do homem moderno.

Os primeiros românticos inauguraram a ironia moderna, literária e filosófica, como uma qualidade fundamental da literatura que já não pode mais dizer respeito a um real pré-determinado e, ao invés disso, propõe a construção hermenêutica da realidade que respeite a multiplicidade dos pontos de vista. Essa ironia inclusiva recorre ao paradoxo para propor sentidos simultâneos que confundem os lugares comuns discursivos da *doxa* (MERCIER-LECA, 2003, p.96-97). A teoria da literatura em bases modernas nasceu simultaneamente à ironia romântica: 1) literária: reconhecida principalmente por meio do autor que se coloca em cena numa obra que também inclui o leitor, fragmentada e auto-avaliativa requerendo novas concepções de forma e obra; 2) filosófica: o criticismo kantiano legou a pensadores e artistas a consciência do intervalo entre a linguagem e a experiência confrontando-os com os limites da representação, o que despertou neles a ambição irrealizável de presentificar o mundo pela linguagem (NESTROVSKI, 1996, p.12).

É Friedrich Schlegel, porém, o exemplo mais acabado da captura do estético por uma concepção normalizadora do seu evento. Inicialmente crítico da *poiesis* por meio da forma irônica do fragmento produzido como *Witz* individualizado e inconcluso de agudeza moderníssima, definido com felicidade por Costa Lima como ‘mínima forma seminal do ensaio’, Schlegel passaria a apologista católico do Estado nacional nas lições sobre a história que deu em Viena no início do século XIX, fundando a disciplina (HANSEN, 1999, p.197-198).

Os fragmentos e ensaios críticos de Schlegel passam de uma proposta de teorização que incluía a ironia como estratégia principal para uma postura romântica posterior disseminada como elogio da subjetividade, do nacionalismo e de novas normatividades estéticas.

A princípio, dando ênfase ao paradoxo e à necessidade de liberdade formal, os românticos opuseram-se “ao princípio da não-contradição típico do Iluminismo” (SILVA, 2002, p.3), por amor ao absoluto que a doutrinação racionalista separava. O absoluto seria representado na unidade integral da obra com dimensões míticas também chamada de poesia universal progressiva. A procura do que nunca foi expresso distinguiria o absoluto como o verdadeiro tema (do ser) da arte (STIRMIMANN, 1994, p. 20, 22 e 58). Enfatizando o caráter livre da forma, os românticos alemães recusavam normas adequadas a valores hipoteticamente intemporais então usualmente vinculados à forma clássica. O interesse dos românticos pelo chiste atende a essa nova necessidade de baralhar as antigas classificações de gêneros com vistas a uma nova forma com dimensões míticas.

*Witz* poderia ser traduzido por chiste, gracejo, graça, mote, jogo espirituoso de palavras. No universo romântico, todavia, seu sentido transcende em muito o aspecto do humor; trata-se da síntese original que revela um ângulo novo, denunciando a insuficiência do verbo, da própria finitude, pelo acoplamento inesperado e sugestivo de conceitos desarmônicos ou opostos e que então vale – se quiserem – como cartão de visita do incondicionado (STIRMIMANN, 1994, p. 23).

Schlegel procurava “desenvolver a via da ‘mitologia indireta’, utilizando o prismático *Witz*”, usualmente traduzido por chiste, como um esforço anterior à efetivação da “ciência unificadora”

(homem e comunidade, poesia e ciência, sensibilidade e razão, som e sentido) que reaproximaria a modernidade nascente da antiguidade pela qual os românticos cultivavam intensa nostalgia porque a viam como uma época na qual o mito efetivara a referida unificação. A eleição do chiste por F. Schlegel como mitologia indireta indica que o abandono da imitação de formas fixas não precisa substituí-la por uma orientação subjetivista, desde que combinada a uma extrema racionalização do fazer artístico que resulta na obra. Friedrich Schlegel

proscreeu as leis do espírito para dentro da própria obra de arte, em vez de fazer desta um simples subproduto da subjetividade, como os autores modernos, não obstante seguissem as marcas do próprio pensamento, tão freqüentemente o compreenderam mal. Deve-se avaliar, de acordo com o exposto acima, a vitalidade espiritual e, evidentemente, também a resistência que foram necessárias para assegurar este ponto de vista, que, em parte, como dominação do dogmatismo, tornou-se a herança oficial da crítica moderna. De sua perspectiva, que é determinada não por uma teoria mas apenas por uma prática deteriorada, certamente não se pode medir a enormidade de pressupostos positivos que estão relacionados com a negação dos dogmas racionalistas. Ela não se dá conta de que estes pressupostos, ao lado de sua obra libertadora, asseguraram um conceito fundamental que, com certeza, não poderia ter sido introduzido teoricamente antes: o de obra.

(...)

A teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma (BENJAMIN, 2002, p. 77).

A tradição romântica da ironia literária concebe a forma associando-a a uma intenção viva e reflexiva. Cabe ao *witz* o papel de fecundar o “distanciamento irônico” ao fornecer fragmentos sugestivos, correlacionáveis com transmutações mútuas que vão contribuindo progressivamente com a ambição mitológica de construir um todo cheio de sentido. O *witz* serve como recurso principal de construção literária e vínculo com a mitologia. Ambos, chiste e mitologia, remetem a determinada concepção originária e não manifesta explicitamente (COSTA LIMA, 2007, p. 111-113). Mais que um gracejo, o chiste romântico (*Witz*) caracteriza-se por um “regime verbal que deverá conter o ‘caos originário’”. Schlegel afirma expressamente que o caos necessário deve assumir uma forma hieroglífica”. Ainda, os primeiros românticos entendem por caos certa “complexidade sintética, contraposta à razão discursiva, desmembradora, ‘mecânica’” (COSTA LIMA, 2007, p. 112 e 113). Uma rede de chistes alude a sentidos inexpressos, que perderiam seus efeitos de sugestão múltipla caso fossem substituídos pelo que Freud (1954?) viria a classificar como redução, ou seja, por uma possível explicação do que estaria condensado ou deslocado pela forma chistosa.

As posições dos primeiros românticos em relação ao mito ajudam-nos a ler como estratégicos certos tipos de contraposição estética que as obras modernas fornecem ao prosaico burguês. Com o desenvolvimento do capitalismo, as linguagens vêm sendo progressivamente reduzidas a esquemas da razão instrumental e os discursos mais correntes, inclusive os do cidadão esclarecido, encaminham raciocínios viciosos. Em comparação com a Idade Média, o mundo moderno diversificou e democratizou a cultura livresca em boa medida, o que torna possível ao cidadão tornar-se e/ou saber-se sujeito no processo histórico. Enquanto as verdades eternas do mundo antigo caíam em descrédito, a arte diferenciou-se radicalmente da retórica humanística e fundou-se autônoma. Como temos dito, os primeiros românticos viram na autonomia uma condição da arte entendida como aquela que desenvolve o aparato cognitivo do homem e torna possível que ele dê o salto necessário ou que a experiência

estética seja transcendência. Assim, autônoma e transcendente, a arte moderna ampara e ocupa uma função anteriormente atribuída à religião e, como seu fundamento, ao mito. Nesse caso, é justamente o novo sujeito do processo histórico que achará na arte uma aliada em sua formação. A ironia é uma das disposições que a arte moderna mobiliza com o fim de fazer a razão avançar e superar-se até fornecer a ênfase adequada ao cidadão formando-o como sujeito. Por essa alta intenção, a arte afasta-se da retórica humanista de modelo renascentista e inaugura uma outra retórica que é a defesa de sua própria autonomia estendida ao sujeito. A ironia prepara o sujeito para o incondicionado ou coloca o sentido em liberdade. A ironia torna o sentido instável e dependente da participação do outro que o completa, como um exercício sem resposta única e que encaminha à produção de um sentido que alinha as partes em relação ao todo. A arte faz a mediação entre o sujeito e o processo histórico, assim como a religião fizera a mediação entre o homem e a natureza criada por Deus. Com uma diferença importante, a arte perde força ao ser cultuada e a ironia defende a arte da idolatria entendida como hipóstase do sentido que o atribui às intenções do artista ou ainda determina hermeneuticamente o sentido da obra.

O mundo moderno fez nascer uma concepção complexa de história de que participam os sujeitos e a escrita da história passou a requerer a indagação filosófica acerca da verdade. Desse modo, a história moderna marcou bem as diferenças do discurso historiográfico com o discurso ficcional que ao invés de interrogar a verdade coloca-a entre parênteses ou suspende os juízos em posição não declarada, o que também favorece a continuidade da reflexão. Frequentemente esquivando-se de expectativas que requerem declarações da verdade, a literatura moderna produz metáforas do conhecimento e pode se fazer parceira das ciências e da filosofia. Principalmente, a literatura moderna requer como parceira a atividade crítica. Assim como a história, o texto literário também resulta de uma construção discursiva socialmente instituída e ambos não se confundem com o reflexo de um dado anterior.

### 3. A estória em *Tutaméia*;

**Tutaméia – Terceiras estórias** (1967) foi a última obra publicada por João Guimarães Rosa em vida. Segundo Vera Novis, **Tutaméia** (1967) foi recebida com desinteresse quase absoluto pela crítica, de 1967 a 1989, por duas razões. Primeiro, a monumentalidade de **Grande sertão – Veredas**, diante de que os minicontos das **Terceiras estórias** pareceram uma involução. Segundo, as numerosas inovações estruturais causaram desconcerto e o humor foi considerado excessivo (NOVIS, 1989, p. 22) dado o contexto de transformações que o Brasil atravessava passando de rural a predominantemente urbano. Entre as inovações estruturais de maior relevo, a obra conta com quatro prefácios intercalados a quarenta minicontos, enunciados e enredos operados por paradoxos, paratextos, variações de perspectiva narrativa, um índice de leitura nas páginas iniciais e outro de releitura nas finais. As primeiras obras de Rosa abonaram expectativas da crítica e do público formadas pela tradição regionalista diante de que as numerosas inovações estruturais de **Tutaméia** pareceram conservadoras ou mesmo reacionárias. Mais recentemente, **Tutaméia** volta a chamar a atenção da crítica interessada no debate estético provocado por essas inovações estruturais que podem servir como chaves de leitura da obra.

Em **Tutaméia**, o recurso irônico de fragmentação formal induz o leitor a uma participação ativa sem o quê o sentido da obra não se completa. As inovações estruturais sinalizam a posição irônica de Rosa na ordenação de **Tutaméia**: o título duplo e equívoco que também muda de posição nos índices

inicial e final com epígrafes que aconselham a outra leitura da obra orgânica como exercício paciente de iluminação, quatro prefácios que apresentam, analisam e contextualizam a forma estória de que a anedota de abstração é o dispositivo mínimo. A palavra “tutaméia” qualifica um objeto desprovido de valor e “terceiras estórias” podem referir estórias ou relatos inventivos acerca de terceiros e ou compostas por terceiros como as narrativas comunitárias. As inovações estruturais mencionadas requerem do leitor adesão ao debate estético que retoma e modifica a tradição romântica. As inovações estruturais em **Tutaméia** dão centralidade ao debate estético que confirma o que Hansen classifica como uma recusa das acepções clássica e realista de representação que tomam a forma como mediação a modelos e não como mecanismo produtor de sentido (HANSEN, 2007, p.59-62).

Conforme o entendimento de João Adolfo Hansen (2007) acerca do conceito de arte em Guimarães Rosa, a forma efetuada pelo ficcionista produz indeterminação e frustra as tentativas habituais do leitor de sobrepor essa forma a representações já conhecidas. Rosa elabora a ficção da língua pré-Babel que reescreve como se fosse a expressão de uma comunidade arcaica pertencente a uma era de ouro particularizada por não impor padrões lineares à compreensão. Em entrevista a G. Lorenz, Rosa emprega a metáfora mitológica da “língua que se falou antes de Babel” que Hansen (2007, p. 59) classifica como estilo singular do sertão rosiano. Rosa considerava-se um reacionário da língua, em seu projeto de renovação dela pela recriação de um sentido ilusoriamente referido a uma era mítica e sem tradução (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 86-88). A “negação da lógica” incluída nesse estilo arcaico não redundava em elogio do atraso, do irracionalismo ou da experiência irreflexiva dos personagens, mas inventa o sertão e pressupõe a avaliação dos procedimentos artísticos pelo autor. Para negar a lógica uniformizadora e criar o “estilo singular” do sertão, o autor recusa as acepções clássica e realista de representação como mediação da forma a modelos ou a “esquematização exterior”. Com destaque entre os procedimentos que singularizam o estilo no tipo de representação efetuada por Rosa, a insistência em enunciados operados por paradoxos: “*Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo*” (ROSA, 1979, p.12) (grifos do autor). Em declarações como a entrevista a G. Lorenz, “Rosa usa o termo ‘lógica’ como metáfora crítica dos esquemas instrumentais das linguagens da indústria cultural e dos padrões de representação literária que não mais produzem idéias: ‘Zola vinha apenas de São Paulo’”. A negação da lógica recusa a idéia de que a representação resultaria da aplicação de padrões normativos com validade lógica referendada por determinada tradição, esquema ou grupo.

Ora desqualificada como padrão linear imposto à compreensão, ora excluída como “intelectualismo” e “racionalismo” redutores, a “lógica” é caracterizada como esquematização exterior. A negação parece um essencialismo idealista, mais ainda quando a figuração de seus personagens como seres arcaicos que a dispensam é interpretada como expressão de crenças religiosas do homem Rosa. Funcionalmente, porém, a negação da “lógica” na invenção do sertão é avaliativa dos procedimentos artísticos do autor, indicando que seu projeto poético não se reduz à “irracionalidade” regressiva do mito e do arcaico. Insistindo no valor da enunciação operada por paradoxos por oposição à enunciação “lógica”, que pressupõe o princípio do 3º excluído e da contradição dos enunciados de V/F, Rosa evidencia que sua ficção – como prática de um autor e efeito num leitor – desloca os limites das linguagens literárias miméticas da tradição aristotélica, produzindo a forma como indeterminação das representações conhecidas do leitor. Sua ficção opera com decisões, que evidenciam o arbitrário construtivo da representação, não com adequações verossímeis da palavra e dos enunciados a opiniões preestabelecidas como

verdadeiras: “Pão ou pães é questão de opiniões”, diz Riobaldo.

A ficção da língua “pré-babélica” entendida como metáfora mitológica efetua uma técnica de reescritura da língua que Rosa nomeava recorrendo à expressão “álgebra mágica” de Novalis e que na obra do autor brasileiro, para Hansen, se combina à ficção da fábula.

Para nomear a técnica aplicada à reescritura da língua, falava de alquimia e também usava a expressão de Novalis, “álgebra mágica”, com que o poeta define a poesia como expressão do “real autêntico absoluto”. Como dispositivos retóricos dessa “álgebra mágica”, a recategorização e a reclassificação substituem os signos mediados pela representação, signos indiretos, arbitrários e imotivados próprios dos usos gramaticalmente normativos e literariamente realistas, por figurações imediatas, inventadas como se colhidas na aurora de uma língua anterior às convenções gramaticais e estilísticas. Pontualmente, a “álgebra mágica” opera por analogia, que inventa termos inesperados; por transposição, que reclassifica classes gramaticais; por derivação, que usa afixos de maneira imprevista. O autor também falsifica etimologias; usa arcaísmos como predicados de neologismos ou vice-versa; tem predileção pela frase nominal encabeçada por anacolutos ou acumulada de participípios passados acompanhados da predicação visualizante dos nomes etc. (HANSEN, 2007, p. 59-64).

O primeiro prefácio “Aletria e hermenêutica” apresenta o modo de ser negativo da forma estória e isola para análise seu único elemento positivo: a anedota de abstração na qual o anedótico maximamente depurado serve de instrumento à análise da poesia e à transcendência. “*A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota*”. Por vontade e dever, a estória coloca-se negativamente em relação à história (gênero narrativo) e à História (processo social). Por vontade, a estória pode ter um sentido positivo mínimo, aproximado da anedota, já que “(...) *às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota*” (ROSA, 1979, p.3) (grifos do autor). Não qualquer uma, mas a “anedota de abstração” avaliada pelo autor que fornece exemplos delas por quase todo o prefácio “Aletria e hermenêutica”, chamando a atenção do destinatário para os procedimentos, mas sem desenvolver explicações a respeito, sem fechar o circuito que induz a “abstração”. O prefaciador retoma e confunde os critérios aristotélicos da inteligibilidade e superioridade filosófica da poesia em relação à história. A estória tem um modo de ser quase totalmente negativo: primeiro, contrário à história e à História por vontade e dever; depois, por vontade a estória tem uma semelhança mínima com a anedota de abstração que interessa à análise da poesia e da transcendência. O prefaciador inventa a categoria “anedota de abstração” que inclui não-sensos como os dos sofistas cujos pressupostos éticos preocupavam Aristóteles. Assim, a estória tem um modo de ser quase totalmente negativo e o que lhe sobra de positivo é endereçado à análise da poesia e da transcendência, as mais nobres aspirações da arte moderna. anedota de abstração combina propriedades de formas narrativas comunitárias como a adivinha, o Koan e o provérbio que é uma possível ruína de mito (COSTA LIMA, 1974, p. 16). Koan é uma sentença ou pergunta de caráter enigmático e paradoxal que apresenta uma dificuldade insuperável para o raciocínio lógico e conceitual. Os zen-budistas as usam para despertar um saber intuitivo pelo qual atingem a iluminação. “Por narrativa comunitária entendemos aquela em que, embora previsível a autoria individual, cabe à comunidade o papel de preservação, escolha e propagação” (COSTA LIMA, 1974, p.17). As formas comunitárias de

narração têm em comum a brevidade, a autoria anônima ou irrelevante, a divulgação oral ou pública sustentada graças ao prazer memorável dos jogos verbais e à função de portarem valores admitidos nas comunidades em que circulam, por fim podem estar relacionadas a características transcendentais. O koan conduz à iluminação, o provérbio é uma possível ruína de mitos. A tese de Marini-Iwamoto informa que em várias culturas, a adivinha também assume funções lúdicas e pedagógicas, podendo assumir uma função ritual em velórios e estarem diretamente relacionada a características transcendentais” (MARINI-IWAMOTO, 2006, p. 7-20). Jolles classifica o Koan, a anedota e a adivinha como “formas simples” que condensam a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos em “gestos verbais” entendidos como expressões abrangentes e unificadoras assumidas pelas comunidades onde circulam, ao contrário das “formas artísticas” dependentes da participação decisiva de um autor (JOLLES, 1976, p.20). A anedota de abstração sustenta o efeito surpresa da anedota e deflagra-o como processo estimulante à compreensão semelhante a que a poesia e a transcendência nos ajudam a produzir.

*A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência (ROSA, 1979, p.3) (grifos do autor).*

Grosso modo, a abstração e a transcendência podem ser entendidas como operações mentais que extrapolam os dados oferecidos pela experiência. O prefácio “Aletria e hermenêutica” propõe a abstração da estória ao isolar para análise sua propriedade anedótica específica classificada como anedota de abstração. As anedotas de abstração depuram e parodiam procedimentos técnico-gramaticais de formas comunitárias de narração: 1) a exemplo da simulação de sabedoria comunitária dos provérbios que reverte a desaprovação implícita no conhecido provérbio sobre a tempestade desnecessária em ordinário copo d’água – “Copo não basta: é preciso um **cálice** ou **dedal** com água, para as **grandes** tempestades” - e, em graus maiores, a anedota de abstração apropria-se de operações de transcendência ao criar uma analogia entre o telégrafo sem-fio e um cachorro de tronco e pés invisíveis:

*Sintetiza em si, porém, próprio geral, o **mecanismo dos mitos** – sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível – a maneira de um sujeito procurar explicar o que é o telégrafo sem-fio:*

- “Imagine um cachorro *basset*, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas. Se se belisca a ponta do rabo, em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir...”.

- “E é isso o telégrafo-sem-fio ?”

- “Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorro” (ROSA, 1979, p. 12 e 5) (itálicos do autor/negritos nossos).

2) As outras formas comunitárias de narração (adivinha, *Koan*), que a estória também toma por paradigmas narrativos, indicam que seus jogos verbais produzem perspectivas superiores em sugestionamento às oferecidas pelo circuito fechado de uma anedota comum que conduz a



interpretação com pistas que levam a um resultado inequívoco:

*Ainda uma **adivinha** “abstrata”, de Minas: “O trem chega às 6 da manhã, e anda sem parar, para sair às 6 da tarde. Por que é que não tem foguista?” (Porque é o sol). **Anedótica** meramente.*

*Outra, porém, fornece vários dados sobre o trem: velocidade horária, pontos de partida e de chegada, distância a ser percorrida; e termina: - “Qual é o nome do maquinista?” Sem resposta, só ardilosa, lembra célebre **koan**: “Atravessa uma moça a rua; ela é a irmã mais velha, ou a caçula?” Apondo a mente a problemas sem saída, desses, o que o senista pretende é atingir o satori, iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções (ROSA, 1979, p. 7-8) (itálicos do autor/negritos nossos).*

A adivinha que interessa à anedota de abstração assemelha-se ao *Koan* ao descrever peculiarmente um objeto desconhecido estimulando o receptor a identifica-lo quando, na verdade, a descrição é cuidadosamente preparada para tornar essa referência impossível.

O prefaciador seleciona anedotas de abstração para demonstrar exemplos das técnicas empregadas que induzem a efeitos previstos: os de chiste, comicidade, riso, sublime, grotesco, graça, humour (ROSA, 1979, p.3-11). Esses efeitos têm em comum com a transcendência resultarem de operações mentais induzidas por essas técnicas de jogos verbais abstraídas e aperfeiçoadas pelo autor. prefaciador elenca esses efeitos que estão no rastro da transcendência e reserva ao chiste o papel de recusar a domesticação do raciocínio. O chiste é um recurso principal da ironia, só se realiza na comunicação pois depende do ouvinte que completa a relação implícita. “*Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento*”. ditos chistosos propõem realidades superiores ao romperem o lugar comum, a “*goma arábica da língua cotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru*” (ROSA, 1979, p. 3 e 4) (grifos do autor). O dito chistoso também pressupõe a perspectiva superior que caracteriza a abstração e a transcendência, não a de uma idéia ou realidade divina, mas apenas a do lugar incomum, da diferença que não pode ser encerrada na forma que requer a participação complementar do leitor. As anedotas de abstração com seus enunciados operados por paradoxos ou não sentidos em série proporcionam ao leitor uma perspectiva superior. O prefaciador explica que a anedota de abstração cumpre a função de propiciar o “supra-senso” aproximando mito e não senso:

*Serão essas [anedotas de abstração] – as com alguma coisa excepta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o “Mito da Caverna” (ROSA, 1979, p. 3-4) (grifos do autor/chave nossa).*

As anedotas de abstração acompanham os limites do não senso que reflete por um triz o supra-senso produzido na transcendência. O não senso reflete por um triz a coerência do mistério geral porque oferece o que não encerra, a diferença, o excedente a ser produzido ou o leite que a vaca não prometeu.

Incluindo o leitor e a produção de um sentido excedente, a obra é fragmentada e constituída como

ordenação de um todo enciclopédico e falho, tratando-se de uma construção “orgânica”, conforme a epígrafe do índice de releitura que fecha **Tutaméia**. A primeira epígrafe, com sua promessa de iluminação, já aponta o paradoxo (fragmentado/enciclopédico/orgânico) no aconselhar paciência e outra leitura que nunca chegará a um sentido último. referidas epígrafes citam Schopenhauer: 1) de leitura: “*Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra*”; 2) de releitura: “*Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito ‘necessário’ por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem*”. Em *Tutaméia*, o próprio autor que tradicionalmente unifica e dá identidade às obras se evidencia como instância de perspectivas variáveis, incitando também a dúvida e o debate. A ironia mostra-se um recurso principal de dissolução das certezas do leitor.

## **Conclusão**

Se a literatura nega o que lhe usurpa a autonomia, a estória nega a história e a História, o que a aproxima do mito por via das anedotas de abstração fundamentadas nas formas narrativas comunitárias (Koan, adivinha, anedota, provérbio-mito) que têm por função veicularem os valores das comunidades nas quais circulam, não são objeto de culto, não têm autoria conhecida, intencionam comunicar ao divertir, entreter e oferecem dificuldades intransponíveis ao raciocínio lógico. A intenção do autor ao tomar por paradigmas essas formas narrativas comunitárias, segundo declara o prefaciador em “Aletria e hermenêutica” é fornecer exemplos de anedotas de abstração que servirão como instrumentos para análise “nos tratos da poesia e da transcendência” (ROSA, 1979, p.3) (grifos do autor). Se considerarmos as anedotas de abstração como núcleos dos mecanismos das estórias, a intenção do autor é fornecer um dispositivo que aciona a transcendência e a poesia. Complementarmente a essa declarada intenção autoral, precisamos considerar que ela constitui o núcleo da estória e que todo o mais que a constitui é silenciado e faz parte daquela primeira negação da história e da História. Assim, o núcleo da estória é constituído por uma despersonificação simulada pelo autor interessado na análise das formas sincréticas. O que sobra e é silenciado, pelo menos no primeiro prefácio, é a parte autônoma e negativa da estória.

## **Referências Bibliográficas**

- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: UNICAMP, 1996.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. Disponível em: <[http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio\\_Candido\\_\\_Literatura\\_e\\_Sociedade.pdf](http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio_Candido__Literatura_e_Sociedade.pdf)>. Acesso em 7 de mar. 2011.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.
- CHIAMPI, Irleamar (org). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.
- COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2007.
- \_\_\_\_\_. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Limites da voz – Montaigne, Schlegel**. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 1993.

- \_\_\_\_\_. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. **Revista Colóquio/Letras**, n.17, p.14-28, jan. 1974.
- HANSEN, João Adolfo. Grande Sertão: Veredas e o ponto de vista avaliativo do autor. **Nonada**, v. 10, 2007. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/about/contact>> Acesso em 27 de maio de 2009.
- \_\_\_\_\_. Estranhando a semelhança. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Máscaras da mimesis**: a obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: ória, teoria e ficção. de Janeiro: Imago, 1991.
- JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.62-97. (Fortuna crítica).
- MARINI-IWAMOTO, Daniela. **Os movimentos de sentidos nas adivinhas – Um estudo enunciativo**. 2006. 156f. Tese (Doutorado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- MERCIER-LECA, Florence. **L'ironie**. Paris: Hachette Supérieur, 2003.
- NESTROVSKI, Arthur. Ironia e modernidade. In: \_\_\_\_\_. **Ironias da modernidade**. São Paulo: Ática, 1996, p.7-21.
- NOVIS, Vera. Tutaméia – engenho e arte. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- RAMOS, Jacqueline. **Risada e meia**: comicidade em “éia”. 2007. p. 1-176. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- SILVA, Marcio Seligmann. Paz perpétua, guerra sem fim: visões da Europa em Friedrich Schlegel e Novalis. **Fórum Deutsch**, Campinas, v.6, p.1-12, 2002. Disponível em: <<http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol6/pazperpetua.PDF>> Acesso em: 03 jan. 2010.
- STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

1 Doutoranda Maryllu de Oliveira CAIXÊTA em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) – Araraquara (SP). [maryllucaixeta@yahoo.com.br](mailto:maryllucaixeta@yahoo.com.br)