

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

NARJARA MENDES SILVA

Metalinguagens e plurissignificação em Guimarães Rosa:
uma leitura de *Tutaméia*

São Luís
2017

NARJARA MENDES SILVA

Metalinguagens e plurissignificação em Guimarães Rosa:
uma leitura de *Tutaméia*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (PGCULT), da Universidade Federal do Maranhão, como requisito necessário à obtenção do título de Mestra em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. José Ferreira Júnior.

São Luís
2017

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a)
autor(a).

Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Mendes Silva, Narjara.

Metalinguagens e plurissignificação em Guimarães Rosa : Uma leitura de
Tutaméia / Narjara Mendes Silva. - 2017.

90 f.

Orientador(a): José Ribamar Ferreira Júnior.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e
Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, Universidade Federal do
Maranhão, 2017.

1. Fenomenologia. 2. Guimarães Rosa. 3. Metalinguagem. 4. Narrativa. 5.
Signo. I. Ferreira Júnior, José Ribamar. II. Título

NARJARA MENDES SILVA

Metalinguagens e plurissignificação em Guimarães Rosa:
uma leitura de *Tutaméia*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (PGCULT), da Universidade Federal do Maranhão, como requisito necessário à obtenção do título de Mestra em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Júnior.

Aprovada em / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior.
Doutor em Comunicação e Semiótica
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Prof^a. Dr.^a Zilmara de Jesus Viana de Carvalho
Doutora em Filosofia
Universidade de São Paulo (USP)

Prof^a. Dr.^a Márcia Antônia Guedes Molina
Doutora em Linguística
Universidade de São Paulo (USP)

AGRADECIMENTOS

A Deus, Senhor de minha consciência e existência.

A minha família, meu esteio. Aos meus filhos, João Victor e Rafaela, e Alanna (*in memorian*). As minhas mães, Socorro Travassos (*in memorian*) pelos cuidados na minha infância e adolescência e pela doce lembrança dos tantos livros lidos pelo estímulo de seu exemplo de leitora ávida, e Célia Maria, minha amiga de todos os momentos. Ao meu filho posticho, Jhonata Martins, a Marília (prima e comadre) e Rogério (compadre), Dilza (tia) pelo companheirismo e disposição nas horas necessárias. A meu irmão, Hudson Jardson, por ter captado o espírito deste trabalho para a arte da capa.

A Marcio Roberto A. Teixeira pelo carinho e atenção e, principalmente, pela persistência nos momentos difíceis.

Aos meus colegas de curso, Adeilson, Flaviano, Luiziane, Meire e Dayse pelos momentos e conhecimentos compartilhados nas aulas, nos eventos, no grupo de pesquisa, nos estágios, nos intervalos de almoço e em tantos outros espaços que não só os da universidade.

À Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa pelo desafio inicial de desbravar o mundo da linguagem de Guimarães Rosa.

Ao Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Júnior pela orientação e pela paciência a mim dispensadas.

À Profa. Dra. Márcia Antônia Guedes Molina e à Profa. Dra. Zilmara de Jesus Viana de Carvalho pelas preciosas observações no Exame de Qualificação.

À Universidade Federal do Maranhão (UFMA), especialmente, ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCULT) pela competência e comprometimento de todos os profissionais que integram a equipe pedagógico-administrativa.

*“A vida também é para **ser** lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E agente, por enquanto, só a lê por tortas linhas”*

Guimarães Rosa

RESUMO

A presente pesquisa se investe da responsabilidade em analisar, a partir de grupos temáticos, alguns contos de *Tutaméia* (1967), último livro publicado por João Guimarães Rosa no qual encontramos um trabalho magistral de ficcionalização da linguagem em que cada palavra e ato das personagens carregam um sentido excedente, plurissignificam. Embora, algumas obras do autor, a exemplo de *Grande sertão: veredas*, possuam uma fortuna crítica considerável, o mesmo não se pode dizer de *Tutaméia* que continua a exigir leitura e reflexão. Diante dessas premissas, selecionamos os seguintes contos: *Os três homens e o boi*, *Lá, nas campinas*, *João Porém*, *o criador de perus*, *Desenredo*, (primeira parte), *Azo de almirante e Curtamão*, (segunda parte). Apropriamo-nos, para este trabalho, de algumas teorias, a saber: da Semiótica, enquanto importante instrumental observador da linguagem e a fenomenologia existencialista, pelo enfoque à percepção e à experiência na compreensão dos fenômenos da existência humana. Considerando o texto literário como um fenômeno sócio-cultural, utiliza-se os pressupostos dessas teorias que buscam, respectivamente, interpretar o processo de produção dos signos e as funções da linguagem humana para além de suas relações com o pensamento. Ademais, busca-se as contribuições de autores como Haroldo de Campos, Vera Novis, Paulo Rónai, Antonio Cândido, Maria Célia Leonel, Benedito Nunes que já enveredaram no universo das narrativas de Guimarães Rosa, dentre outros. Portanto, o espaço ficcional dos contos rosianos permite-nos pensar a força criadora da linguagem em que os dramas humanos são representados artisticamente através dos dramas de suas personagens num movimento onde o imaginário e o universal se confundem.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, narrativa, metalinguagem, signo, Fenomenologia.

ABSTRACT

The present research invests itself in the responsibility of analyzing, from thematic groups, some short stories of *Tutaméia* (1967), the last book published by João Guimarães Rosa in which we find a magisterial work of language fictionalization in which each word and act of the characters carry an over meaning, plurissignific. Although some works by the author, such as *Grande sertão: veredas*, possess a considerable critical fortune, the same can not be said of *Tutaméia*, who continues to demand reading and reflection. Before these premises, we selected the following stories: *Os três homens e o boi*, *Lá, nas campinas*, *João Porém, o criador de perus*, *Desenredo*, (first part), *Azo de almirante* and *Curtamão*, (second part). For this work, we approve of some theories: Semiotics, as an important observer of language and existentialist phenomenology, through the focus on perception and experience in understanding the phenomena of human existence. Considering the literary text as a sign phenomenon, we use the assumptions of these theories that seek, respectively, to interpret the process of production of signs and the functions of human language beyond its relations with thought. In addition, we seek the contributions of authors such as Haroldo de Campos, Vera Novis, Paulo Rónai, Antonio Cândido, Maria Célia Leonel, Benedito Nunes who have already embarked on the universe of the narratives of Guimarães Rosa, among others. Therefore, the fictional space of Rosian tales allows us to think of the creative force of language in which human drama is represented artistically through the dramas of its characters in a movement where the imaginary and the universal are confused.

Keywords: Guimarães Rosa, narrative, metalanguage, sign, Phenomenology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. O INEXISTENTE E A VONTADE DE SE MATERIALIZAR: mundo e consciência, sujeito e objeto.	22
1.1 <i>Os três homens e o boi: mito incipiente.....</i>	22
1.2 <i>Lá, nas campinas: uma existência num fragmento de memória.....</i>	29
1.3 <i>João Porém, o criador de perus: “porque amar não é verbo; é luz lembrada”.</i>	39
1.4 <i>Desenredo: “O tempo é engenhoso”</i>	45
2. UM MILAGRE POR VEZ: o que há por trás do enredo	55
2.1 <i>Azo de Almirante: “O gênio é punhal de que não se vê cabo”</i>	56
2.2 <i>Curtamão: “Olhos põem as coisas no cabimento”</i>	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

Após vários estudos sobre a produção literária de Guimarães Rosa parece evidente que o mais substancial já foi dito e que tudo o que for produzido a seu respeito não passará de mero apêndice. Esse preconceito existente em relação a obras que são consideradas como best-sellers da literatura, dada a quantidade de artigos, teses, ensaios, etc. que são produzidos sobre elas, resulta, com frequência, no erro de pensar que não há mais nada de novo a ser escrito e que todas as leituras possíveis já foram realizadas.

Essa ocorrência lembra-nos de nossa responsabilidade ao lidar com a análise literária. Conforme explicita Júlio César de Bittencourt Gomes (2015), incorremos, nessa tarefa:

O perigo [...] de levar demasiadamente longe só o que o texto autoriza, [...] de pagar pela obra o que ela diz que vale, e não o que sua estrutura, o seu arranjo interno, enquanto obra literária, permite validar. O perigo de se deixar levar pelo o que o texto sugere, por sua vez, é o de se sobrevalorizar as alusões e tomar como valor estético, filosófico ou de outra ordem, o que é mero adorno ou impostura. O risco fatal por excelência, contudo, é ainda o de construir um texto que não existe. As resenhas jornalísticas, por exemplo, são pródigas em casos de autores alçados à condição de gênios e textos rotulados como “definitivos”, construídos e desmanchados, uns e outros, no curto intervalo de duas edições de jornal. [...] quando se fala de literatura não é muito saudável falar em estabilidade do texto ou significações determinadas; as verdades manifestadas pela literatura são sempre conjecturais, subjetivas e, como tais, necessariamente instáveis e provisórias. Há, no entanto, que se evitar os riscos daquilo que os norte-americanos chamam de *wishfulreading*, isto é, a leitura da vontade, o desejo de que o texto diga o que se quer ouvir; que se encaixe na vivência de leituras, na experiência do leitor.

(http://triplov.com/letras/julio_gomes/rosa.html)

Com essa consciência, analisaremos *Tutaméia* (1967) de Guimarães Rosa, último livro publicado pelo autor, meses antes de sua morte, que reflete e confirma a riqueza vocabular rosiana, bem como sua impressionante capacidade em lidar com a linguagem, utilizando-a a seu serviço e como forma de expressar a identidade de seu povo, de sua região.

Reconhecemos a complexidade da linguagem rosiana, porém, a consciência da responsabilidade, aqui assumida, instiga-nos ao desafio de ir além do que está posto/exposto, uma vez que a atividade discursiva pressupõe constantemente um entrelaçamento entre o dito e o não-dito.

Os vocábulos rosianos convidam-nos à reflexão, à interpretação e a repensar a norma padrão; são sentimentos, percepções que se materializam na língua, constituindo uma forma particular e ousada de dar visibilidade a um espaço inscrito na categoria do regional e profundamente marcado pelo pessoal. Vocábulos que estão reunidos numa lógica diversa do convencional, especialmente em *Tutaméia*, onde a brevidade dos contos se desfaz, dado o esforço intelectual que o leitor precisa empreender no desbravar desses textos.

O contato com os textos de João Guimarães Rosa possibilita-nos constatar que o sertão não é só o espaço que o autor elege como cenário de suas histórias, mas é, sobretudo, o lugar com o qual se identifica e para o qual dedica toda sua obra. Falar sobre o sertão e sua gente, para Guimarães, é falar de si mesmo, de sua existência. É dar visibilidade, através da linguagem/ficção, às experiências que engendram a cultura e a vida do sertanejo das Gerais.

O olhar apurado de Guimarães ao contexto social de sua época e, especialmente, o alto grau de sensibilidade com que transpõe, subjetivamente, o universo de suas vivências para o campo literário, demonstram a capacidade de lidar com o dualismo existente entre objetividade e subjetividade.

Nada pode ser tão objetivamente apreendido uma vez que o processo de interpretação da realidade pelos sujeitos e a forma como atuam sobre essa realidade ocorrem com base em suas experiências de vida e, para isso, só basta dizer o quanto são diferentes e tão diversas essas experiências. No entanto, é salutar a compreensão de que a relação sujeito/objeto é forjada no plano da realidade objetiva onde os homens constituem sua existência. Nos escritos de Guimarães, a descrição do sertão de Minas, bem como da gente que lá habita, vem carregada de sentimentos, sensações, de peculiar expressão linguística, de vida pulsando em cada fala e ato das personagens. Trata-se, portanto de compreender esse espaço marcado por experiências várias, de homens e mulheres que nele engendram a história de suas existências.

Conscientes desses pressupostos sobre a obra rosiana, interessa-nos, aqui, o que consideramos de mais genial em seu fazer literário: o uso que faz da linguagem para criar, re(inventar) mundos e sensações, materializados em suas personagens e nos dramas a elas inerentes. Nesse tocante é que centramos o principal objetivo desta pesquisa

É no plano da linguagem, mais especificamente da palavra, que *Tutaméia* remete-nos, a um só tempo, ao plano da invenção e ao plano da memória. Vocábulos polissêmicos, recheados de ambiguidade proposital para dar conta de universos existenciais tão densos como de suas personagens; uma criação artística no plano linguístico que brinca com as palavras, criando novas, atribuindo valores inusitados a outras já existentes, retirando-as do modo convencional com que geralmente são concebidas, e reivindicando do leitor a busca de sentidos outros para elas.

No conjunto harmonioso de *Tutaméia* constam 40 “estórias” com seus títulos dispostos numa aparente ordem/desordem alfabética, distribuídas entre os quatro prefácios, além dos demais elementos, as 24 epígrafes, 4 “hipógrafes” (termo criado para explicar epígrafe ao final do texto), um “glossário”, uma “glosação em apostilas”, enfim. E sobre essa de-sordem alfabética, Claudiana Soerensen (2008, p. 142) esclarece:

Este “programa produtivo” que “promove a maior abertura” é percebido também a partir da des-ordem alfabética nos índices de dois títulos ‘transgressores’ iniciados por G e R (quando a sequência seria L), os quais somados ao anterior principiado por J, forma a sigla JGR - iniciais do nome do autor, e que serve para classificá-lo enquanto Hipotrécico - um dos adjetivos que lhe caem perfeitamente - e que denomina o prefácio o qual apresenta o segundo bloco de contos.

A propósito do que defendia Benjamin (1994, p.197), sobre a possibilidade de uma narração nos tempos modernos que se consubstancie em experiências intercambiáveis, no prefácio – *Aletria e Hermenêutica* -, Guimarães Rosa apresenta o ato de narrar para além da ideia de linearidade: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 2001, p.29). Ainda nesse prefácio, Guimarães Rosa sugere a polissemia da palavra graça (“gracejo”, “dom sobrenatural”, “atrativo”), prenunciando que tudo, em *Tutaméia*, depende do sentido excedente da

palavra. Logo, nas “estórias” que se seguem, o que o leitor vai encontrar é uma narração imbuída de experiências, semelhante ao que defendia o cânone benjaminiano. Nas palavras do próprio Rosa:

[...] homem e sua biografia resultam em algo completamente novo. Sim, fui médico, rebelde, soldado. Foram etapas importantes de minha vida, e, a rigor, esta sucessão constitui um paradoxo. Como médico, conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte... (LORENZ, 1973, p.323)

É crível que o autor tenha mesmo realizado em seu último livro uma síntese de sua vasta experiência literária, toda esta em sintonia com sua vivência, com seu conhecimento de mundo, e, sobretudo, na intimidade com as palavras.

O segundo prefácio “Hipotrérico” apresenta uma discussão “às avessas” “do direito que tem o escritor de criar palavras” (RONÁI, 2001 apud ROSA 2001, p.17): Ironiza o fato de que os defensores da boa gramática elogiam nossa bela riqueza vocabular, mas resistem ao que a língua tem de mais expressivo que é o poder de se renovar sempre e continuamente. Daí o termo “hipotrérico” que “embirrando [...] em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência” (ROSA, 2001, p. 106). Guimarães Rosa brinca com o medo dos conservadores da língua e dos “bons hábitos estadados” quando relata que o neologismo “contunde, confunde, quase ofende”; a palavra inventada chega a assustar: “saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que vai se dar com a língua tida e herdada?”(ROSA, 2001, p.106). Ora, o autor tinha plena consciência do poder que a língua/linguagem exerce sobre nós e é justamente esse aspecto que mais o instigava ao processo de criação e que nos fascina a descobrir os caminhos trilhados nesse percurso.

Similarmente aos anteriores, o terceiro prefácio “Nós, os temulentos” apresenta uma compilação de anedotas de bêbado, sugerindo a analogia com a própria obra que parece conter, desde o título, frequente duplicidade de sentidos em cada ideia e palavra que encerra. O narrador-poeta figura-se como agente de transfiguração do real que apresenta na metáfora do herói trágico a

irrealidade como estado de embriaguez, uma forma de escapar do drama cotidiano. A volta para casa da personagem torna-se tal qual uma via sacra, pois sua “marcha incoordenada” leva a situações imprevisíveis. Esse percurso é análogo ao percurso da narrativa rosiana, com seus desenlaces surpreendentes e multiplicidade de sentidos.

O último prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, conclusão dos três paratextos anteriores, traz no seu bojo uma reflexão a respeito da criação literária e seus aspectos metafísicos. Privilegia uma escritura atenta às sensações, ao inconsciente, ao mundo e suas representações, à verdade do faz-de-conta. “Rosa parece fingir que finge” (MARÇOLLA, 2006, p. 126) – o que também subverte o estabelecimento de um pacto de leitura na consciência da ficcionalidade.

Esse aspecto lembra-nos o magistral Fernando Pessoa e a teoria do fingimento poético em que o termo “fingimento”, derivado do verbo latino *fingo*, reveste-se de um constante germinar, de autêntica atividade criadora, abrindo-se a um conjunto grandioso de possibilidades semânticas. Dos diversos sentidos atribuídos ao verbo fingir (vestir, moldar, modelar, supor, arranjar, imaginar, conceber, pensar, forçar, inventar...) todos estão, pressupostamente, incluídos no fazer-poético que, para Pessoa, resulta das emoções vividas, das emoções presentes na recordação e das emoções falsas do eu-poético. Logo, é mister dizer que as narrativas de *Tutaméia* estão impregnadas de poesia, pois o enredo traz em si personagens e falas que são, a um só tempo, imagem e símbolo, imbuídas de sentido e imensa energia criadora e que, por esse motivo, não dispensam uma leitura atenta à plurissignificação que representa, simultaneamente, o individual e o coletivo.

O discurso literário rosiano é, dessa feita, metaliterário na medida em que tenta explicar a si mesmo e a seus leitores, o mistério da sua criação, a natureza e a razão de suas escolhas formais; é metalinguístico uma vez que se debruça sobre problemas da linguagem e da língua, forjando seu próprio código, mas oferecendo sempre a seus leitores as pistas para decifrar seus enigmas, pois sua capacidade inventiva é tão grande quanto o é sua intenção em explicar cada criação linguística. Dadas essas questões, buscaremos compreender de que forma estas se apresentam nos contos que serão analisados.

Para a realização deste trabalho, foi feita a leitura do livro *Tutaméia*. Dessa leitura foram selecionados oito contos que foram organizados em dois grupos temáticos que correspondem aos capítulos. Assim posto, o trabalho organizar-se-á em duas partes principais. A primeira parte, **O inexistente e a vontade de se materializar: mundo e consciência, sujeito e objeto**, apresentará a análise de quatro contos: “Os três homens e o boi”, “Lá, nas campinas”, “João Porém, o criador de perus” e “Desenredo”. Nesses contos, semelhante ao que ocorre no geral em *Tutaméia*, gravitaremos em torno da ideia do quanto nossa percepção é afetada pelo que captamos do mundo porque, incontestavelmente, “o homem está no mundo” e “é no mundo que ele se conhece” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.6).

Esse veio interpretativo conduzir-nos-á à máxima da redução fenomenológica que, conforme os preceitos de Merleau-Ponty (2001, p.10), “somos do começo ao fim relação com mundo” e só nos encontramos claramente com esse fato quando recusamos, por um instante, nossa consciência imediata disso para vermos brotar as transcendências, para enxergarmos os fios que nos une a esse mundo estranho e paradoxal. Estudaremos, pois, como esses contos refletem em suas ideias-frases, a experiência do homem com seus pensamentos, ligado ao mundo imanente a ele. Essa reflexão implica a reciprocidade entre sujeito e objeto, o mundo e a consciência, o criador e sua obra e está diretamente alinhada ao objetivo principal desta pesquisa.

Sendo assim, os dois primeiros contos dessa parte, “Os três homens e o boi” e “Lá, nas campinas”, apresentam prospecções de como o homem, pela força criadora da linguagem, se comunica com mundo. Há em um, muita imaginação em que a realidade é a aparição do mito; em outro, há o esforço para tentar imaginar algo que revolva/devolva o passado vivido, mas esquecido. É nesse percurso analítico, e em vários outros deste trabalho, que enveredaremos na categoria do sîgnico, através das ricas contribuições da Semiótica, sempre que nos depararmos com o trabalho de desvendar os vocábulos rosianos.

No entanto, faz-se necessário esclarecer que o uso de duas vertentes teóricas do campo da Semiótica, no caso, a de Charles Sanders Peirce (predominante neste trabalho) e a de Algirdas Julien Greimas (*Semiótica das*

paixões), é com o único intuito de atender ao que o texto exige-nos esclarecer. Embora haja mais elementos da semiótica peirceana nas análises aqui a serem empreendidas, elegemos algumas considerações de Greimas, da obra já mencionada, no que tange ao “percurso gerativo” do texto. Para já, interessamos também talvez não a teoria em si, mas o que de relevante possa trazer para o estudo da linguagem literária, neste tocante, fundamentalmente poética e, portanto, de uma rica produção de sentidos.

Utilizaremos também, ainda que não preponderantemente, algumas categorias da Geografia Humanista Cultural, especificamente, as mais discutidas pelo geógrafo chinês Yi-Fu Tuan, para dar conta de algumas discussões, a exemplo das ideias de espaço e de lugar, levantadas no decorrer dessas análises.

Dessa feita, em *João Porém, criador de perus*, terceiro conto dessa primeira parte, temos uma personagem sagaz que transforma os poucos pertences deixados pelos pais, “o terreno, um peru pastor e três ou duas suas peruas” (ROSA, 2001, p. 118) em fortuna, de maneira que as pessoas do lugar já o invejavam e utilizavam de falácias para convencê-lo a abandonar o “negócio dos perus”, fazendo-o acreditar no amor de uma donzela inventada e, por ele, eternizada na memória. Nesse recorte, observa-se a maestria de Rosa no universo da narração em que as palavras plurissignificam, carregadas de símbolos, imagens e alegorias, organizando-se numa lógica fora do convencional. Nesse conto, sobressai-se, novamente, o caráter metaliterário da narrativa rosiana. A estória de João Porém se confunde com a invenção de Lindalice, de maneira que o leitor já não consegue separar uma da outra.

Para conclusão da primeira parte, analisaremos em *Desenredo* o desfecho de uma estória que, podendo resultar em crime passional, transmuta-se num trabalho de reconstrução, pelo protagonista, da imagem da mulher por ele amada e perdoada. Nesse objetivo, todo o seu esforço se dá no plano da palavra para fazer crer aos outros sobre a reabilitação da esposa, que o traiu duas vezes, até ao ponto de fazer duvidar se a traição de fato ocorreu. Para tanto, as considerações merleau-pontyanas sobre a teoria dos atos de fala e sua relação com o pensamento ser-nos-á apropriada para interpretarmos como os fatos da narrativa estão interconectados aos atos de fala das personagens.

Ademais, não deixaremos de reivindicar em nossas análises as contribuições teóricas da Semiótica no trato com o signo e, evidentemente com a linguagem.

Analisar-se-á na segunda parte os contos *Azo de Almirante* e *Curtamão*. Essas estórias apresentadas sob o título **Um milagre por vez: o que há por trás do enredo** trazem reflexões sobre a ideia que o sujeito tem do mundo, a partir das relações que estabelece com ele. Como suas atitudes passam a ser norteadas pelo desejo de encontrar sentido para a vida e como esse sentido é descoberto e vivido em plenitude.

A reflexão evidenciada a respeito desse fato, é que, para chegar a esse estágio, o homem tem que ser capaz de entender-se nas suas experiências com o mundo. Essas estórias trazem à tona, respectivamente, a ideia do poder que a palavra exerce em nós e como o sentido da vida pode assumir outra configuração a partir do momento em que abrimos o leque das significações e passamos a criar novos símbolos pela aceção de outros; enfim, como numa situação extrema, o sujeito é capaz de encontrar e se reencontrar nas soluções que, de outra forma, não se mostrariam.

Nessas tramas tecidas por Guimarães Rosa, “o que não é passa a influir efetivamente no que é, a moldá-lo, a mudar-lhe a feição” (RÓNAI, 2001 apud ROSA, 2001, p.25). Sobre esse aspecto, a Fenomenologia ajuda-nos a entender que não se trata de uma simples descrição do sistema eu-outro-mundo, mas da relação intrínseca entre esses objetos. Segundo Merleau-Ponty (2011), somos influenciados pelo mundo, enquanto pólo de nossa percepção, pelo que desenvolvemos a respeito do outro e pela consciência que temos de nós mesmos.

Sendo assim, para lidar com a palavra no campo da criação literária rosiana é preciso ser audaz e ir para além, da interpretação dos fatos; é necessário antes, que estejamos atentos aos usos que o autor faz da linguagem, fazendo brotar em nossas mentes todos esses temas apresentados e quiçá, outros com outras problematizações as quais nossa vã filosofia não conseguirá esgotar, afinal, o fenômeno literário não é para ser esvaziado de significações, pois se trata de usar a palavra para descrever uma(s) experiência(s) de estar-no-mundo. A literatura, portanto, é concebida no início como experiência criadora e como lugar de consciência dessa mesma experiência.

Desse ponto, há que se observar que o ato de ler implica a existência de duas consciências que se fecham e retornam à obra: a do leitor e a de um autor. Se um leitor ler Guimarães Rosa é o próprio Guimarães que se lê no leitor. Comentamos isto, para logo, porque a crítica temática é nosso procedimento metodológico para a análise dos textos de *Tutaméia*. Essa proposta visa “identificar um ponto de partida, uma intuição primeira, a partir da qual a obra se irradia” (BERGEZ, 2006, p.116) sem a pretensão de coincidência total entre o discurso crítico e a obra que ele esclarece.

Assim, é fundamental a explicação de como e porque os capítulos foram nomeados da maneira que estão. Primeiro que, é incontestável o fato de termos nossas preferências, a partir do que a leitura permite-nos experimentar. Rónai declara no prefácio de *Tutameia* (2001) que cada experiência de leitura é única, e que dentre as quarenta histórias cada qual descobrirá a que mais lhe desencadeia a imaginação. Segundo que, as considerações desse amigo confidente do próprio Guimarães Rosa, aliadas às premissas da crítica temática, ajudaram-nos a organizar, sistematicamente, nossas preferências.

Logo, este trabalho reúne uma série de contos que poderíamos chamar aqui de metaliterários e metalinguísticos, em que o humor e o não-senso entram em cena como desencadeadores da semiose e do novo ao trazerem a narração dentro da narração. A construção do mito no conto *Os três homens e o boi* apresenta um narrador que conta a história de três vaqueiros que narram a existência de um boi fabuloso. A narrativa vai se construindo, portanto, na consciência metalinguística de que para uma palavra existir, o que também vale para a narrativa, basta que ela seja dita. Isto é comprovadamente observável, não só nos contos do referido capítulo, mas também, nos prefácios de *Tutaméia* e suas glosas, em outras obras do autor como em *Primeiras histórias* no conto *O audaz navegante*.

Guimarães Rosa reconhece, desde sempre, que o universo ficcional utiliza o código, modelo formalmente pronto, mas que os referentes (signos ou funções sígnicas) estão a serviço da criatividade humana, por isso mesmo, não precisamos comprovar sua existência, antes devemos reconhecer que a literatura e, por extensão, toda a arte, representa sempre uma distorção, nunca uma adequação, é um constante processo semiótico de representação. Não é

exagero dizer que os textos rosianos não só caminham por essas veredas, como também, conduzem o leitor para essa consciência.

Paulo Rónai (2001), ao falar sobre a contextura dos contos de *Tutameia*, explica que surgirá no leitor, após o contato com as narrativas, um desejo de classificá-las, estonteado pela multiplicidade de temas, pela polifonia dos tons, pelo formigar dos caracteres, enfim, pelo fervilhar de motivos. A propósito disso, apresenta algumas considerações:

[em] certos contos o inexistente entremostra a vontade de se materializar. Em conversa ociosa, três vaqueiros inventam um boi cuja ideia há de lhes sobreviver consolidada em mito incipiente... Alguém agarrado a um fragmento de frase que lhe sobrenada na memória, tenta ressuscitar a mocidade esquecida... Noutras peças, o que é passa a influir efetivamente no que é, a moldá-lo, a mudar-lhe a feição... Num terceiro grupo de estórias por trás do enredo se delinea outra que poderia ter havido, a alternativa mais trágica à disponibilidade do destino... Noutros contos o desenlace não é um “desenredo”, mas uma solução totalmente inesperada. Atos e gestos produzem resultados incalculáveis num mundo que escapa às leis da causalidade. (p. 24-25)

Essas considerações nortearam a construção dos temas-títulos: **O inexistente e a vontade de se materializar: mundo e consciência, sujeito e objeto; Um milagre por vez: o que há por trás do enredo** e, embora os contos sejam analisados separadamente, não descuidaremos da relação temática que cremos existir entre eles. Não que isto tenha sido determinado *a priori*, mas, principalmente, pelo rumo que nossas interpretações nos permitiram alcançar.

Desse modo, quanto à perspectiva teórica, fundamentaremos nossas discussões em categorias de análise (signo, interpretante, objeto) que a Semiótica e a Fenomenologia (o mundo e o ser) tem proporcionado ao campo dos estudos literários, pois sendo as palavras signos por excelência, enveredaremos no universo dos vocábulos rosianos tentando desvendar o sentido proposto e disposto em cada palavra-frase, em cada neologismo, em cada estória-romance.

As narrativas em *Tutaméia* são profundamente poéticas, recuperam e (re)propõem o mundo real, interpretante concreto em sentido pierciano. Ademais, “sendo a linguagem apta a falar de qualquer sistema semiótico, é

óbvio que também pode falar de si mesma” (LEÃO, 1998, p.25). Desse ponto, a aplicabilidade de conceitos da fenomenologia na análise do texto literário se faz necessária, dada a própria contribuição dos estudos fenomenológicos na constituição da teoria semiótica. Tomaremos posse de alguns métodos dessa corrente filosófica, observando a utilização desse enfoque no trato com a literatura.

Dessa maneira, exploraremos gradualmente aspectos do enfoque fenomenológico, tais como, a redução fenomenológica, a intencionalidade, a percepção de mundo, a experiência, associados ao universo que constitui as obras literárias. Com base nas contribuições teóricas de Merleau-Ponty sobre o estudo da fenomenologia de Edmund Husserl, pretende-se enfatizar, principalmente, um aspecto que acreditamos ter maior correspondência entre o que se propõe a literatura e o que estuda a fenomenologia que é como a imaginação criadora se apropria do tempo e do espaço para demonstrar uma forma de “estar no mundo”. “É por sua relação consigo mesmo que o eu se estabelece, é por sua relação com o que o cerca que se define.” (BERGEZ, 2006, p. 105). Dessa forma, apresentaremos uma possibilidade de estudo do texto literário levando em consideração que este, sendo uma representação da relação homem-mundo, é, ao mesmo tempo, um acontecimento que se dá por conta dessa mesma associação.

Os cenários que se mostram em *Tutaméia* representam as memórias de um tempo, de um modo de falar e de sentir o particular que, nesse caso, é expressão do quanto a identidade do autor está intrinsecamente ligada à sua relação com o lugar de origem e com seu tempo. Nas palavras de Paulo Rónai (2001), a respeito dessa relação:

[...] nunca se rompeu a comunhão entre ele e a paisagem, os bichos e as plantas e toda aquela humanidade tosca em cujos espécimes ele amiúde se encarnava, partilhando com eles a sua angústia existencial (p.22).

Dessa forma, investigaremos como os contos de *Tutaméia* vão contribuir para formular um quadro geral, numa visão altamente subjetiva, de determinados espaços (os das Minas Gerais ainda intocados pelo progresso); como os cenários, as personagens e o próprio estilo do narrador mostram o mundo de sua infância, esse ao qual ele se mostra fiel, a despeito de ter chegado a conhecer culturas tão diferentes, ter atingido um nível de erudição,

de domínio da língua que, ao contrário de distanciá-lo da rusticidade daqueles seus primeiros anos, o levou a compor toda a sua obra, elevando ao máximo o espírito do sertão, demonstrando as contradições daquela realidade em “estórias” que não apresentam sínteses da existência humana, mas que mostram suas tensões.

Citamos aqui, algumas contribuições de estudiosos que se ocuparam em analisar *Tutaméia*. Destacamos trabalhos como o dicionário *Léxico de Guimarães Rosa*, fruto de dez anos de pesquisas e registros da autora Nilce Sant’Anna Martins, que reúne oito mil verbetes, em que o leitor pode buscar auxílio para o esclarecimento de palavras ou termos muito peculiares das obras rosianas. Este não é apenas um dicionário, mas o resultado de uma leitura paciente e tenaz do universo literário de Guimarães Rosa.

As leituras de Vera Novis (1989) em seu livro *Tutaméia: engenho e arte* merecem destaque pelos caminhos que apontam, não só por ter decifrado alguns contos de sua escolha, mas, principalmente, por ter recifrado as estórias ao ponto de que, aquela primeira impressão delas serem desconexas, seja superada pelo exercício insistente de leitura. Para somente citarmos, porque as análises ilustrarão de maneira mais contundente essas contribuições: Walnice Nogueira Galvão, Benedito Nunes, Paulo Rónai, Luis Fernando Valente, Claudiana Soerensen, Paula Aparecida Volnate (tese), entre outros.

Tendo em conta os poucos volumes que Guimarães Rosa publicou – apenas cinco livros – impressiona-nos a destreza do autor em reunir, na brevidade de seus escritos, aspectos tão densos de sua terra e de seu povo. *Tutaméia*, como afirma Teles (2009), é “um livro da plena maturidade criadora de Guimarães Rosa” que “deve ser entendido em relação ao conjunto do que escreveu em 21 anos”. O intervalo de cinco, seis até dez anos entre uma publicação e outra nos faz crer que nada foi produzido às pressas. O resultado se expressa numa escrita de personalidade que nos confunde ao tentarmos enquadrá-lo em algum estilo literário. O próprio estilo do autor vai se aprimorando até constituir-se num modo singular de escrita que influencia gerações de escritores do Brasil e de outros países.

Tutaméia (1967) é, sem dúvida, uma das obras mais inquietantes produzidas pelo autor e, contraditoriamente, uma das menos comentadas. Sua inquietação se deve talvez ao fato de que Guimarães Rosa, providencialmente,

tenha deixado na aparente incompletude dos contos, nos desenlaces inesperados de suas histórias, nas suas palavras-frases, não a resposta para os dramas da existência humana, mas, uma provocação para refletirmos sobre o sentido da própria existência.

1. O INEXISTENTE E A VONTADE DE SE MATERIALIZAR: mundo e consciência, sujeito e objeto.

O fenômeno literário é, de fato, o espaço em que a linguagem verbal se abre num infinito de possibilidades simbólicas. João Guimarães Rosa, ciente desse fato, aproveita esse estatuto da linguagem, ao máximo, pelo uso criativo das palavras. Nesse sentido, a palavra, na ficção rosiana, é poética, é linguagem que se transforma em meio de revelação. Para compreendê-la, precisa-se do constante exercício de “escutar as palavras”.

A linguagem verbal em Rosa é plurissignificada. Decifrá-la é enveredar pela seara do simbólico e do desconhecido. No entanto, é mister observar que, Guimarães não abandona o leitor à própria sorte. Acredita-se que esse é um de seus maiores méritos. No entanto, esse fato não exime o leitor de uma leitura atenta e criteriosa; de repetidas leituras. Essa repetição é necessária para se chegar ao mínimo que é o sentido da narrativa dentro dela mesma e para onde ela se projeta; “a leitura do mesmo texto até que ele deixe ver um outro texto” (NOVIS, 1989, p.22). Em *Tutaméia*, tudo significa.

Neste primeiro bloco de análises, os contos selecionados, reunidos sob o título, **O inexistente e a vontade de se materializar: mundo e consciência, sujeito e objeto**, ilustram expressivamente como a palavra corporifica o mundo infinito de nossas sensações, de nossas experiências. Não é sem razão que, no geral, as narrativas do livro focalizam momentos de transformação das personagens. Segundo Novis (1989, p. 27): “As estórias narram o percurso dos personagens que, partindo da ignorância, chegam ao conhecimento; da aflição, à paz; do erro, à verdade”. Portanto, nessa orientação, mergulharemos nesse universo intrigante, abundante em metáforas, neologismos, divagações, enfim, navegaremos nessas estórias-romances.

1.1 *Os três homens e o boi*: mito incipiente.

O trocadilho que dá título ao conto em questão, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, nos permite antecipar o fio narrativo

que movimenta o texto. A frase de abertura do conto traduz, mormente, o tema da reinvenção, da construção do mito. O narrador chama o leitor para ser cúmplice do sentido e dos rumos que o texto tomará:

“Ponha-se que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso. E eram o Jerevo, Nhoé e Jelázio, vaqueiros dos mais lustrosos. Sentados vis-a-visantes acorados, dois; o Tércio, Nhoé, ocultado por moita de rasgagibão ou casca-branca. Só apreciavam os se-espíritar da aragem vinda de em árvores repassar-se, sábios com essa tranquilidade” (ROSA, 2001, p. 164)

Há um contrato com o leitor. A este é solicitado que suponha sobre a existência dos três vaqueiros, protagonistas do que será contado. Logo em seguida, o posicionamento das personagens na cena descrita apresenta correspondência com a realidade dos sertanejos que, ao término de um dia exaustivo de trabalho, se reúnem para descansar. Nessas reuniões, contam-se causos de suas lidas diárias, das proezas; reinventam narrativas outrora contadas por seus pares.

Nas narrativas de tradição oral, o ato de contar está fortemente ligado ao modo como as pessoas compreendem o sentido de suas existências. Os temas que essas narrativas evocam estão harmonicamente ligados às suas práticas diárias.

“Então que, um quebrou o ovo do silêncio: – Boi...” (Ibid, p.164). A simbologia do ovo nos remete à ideia de origem, nascimento. Nas páginas bíblicas, a narrativa da origem do mundo explica que este foi fundado pelo Verbo (a Palavra de Deus) que operou a criação de tudo o que existe no Universo. No conto, o silêncio é rompido pela palavra e, a partir de então, o mito da criação do boi vai se corporificando. À quebra do silêncio, a palavra se instaura e cumpre sua função de significar. O boi-inventado é o elo que integra, solidariamente, os vaqueiros na empreitada da narração. Dessa forma, os vaqueiros são narradores dentro da narração. Eles compõem o mito. Inicialmente, com palavras soltas: “Sumido...”, “O maior”, “... erado de sete anos...”, “Um pardo”, “... porcelano”, “araçá, conforme Jelázio”, “corujo, para o Jerevo” (ibid., p. 164-165); depois, com minúcias descritivas, já tomado forma: “era peludo, de desferidos olhos, chifres descidos; o berro vasto, quando arruava – mongava; e quem nem cabendo nestes pastos” (Ibid., p. 165).

Ora, o literário recupera e (re)propõe o mundo real. O mito incipiente do início vai tomando proporção que escapa ao controle de quem o inventou. “Se alguém ouviu o visto, ninguém viu o ouvido” (Ibid. p.165). A consciência de que a invenção não é simples divagação, mas que projeta e exprime a existência humana, corrobora o argumento de que a estória “significa” no nível em que ela corresponde a uma série aberta de experiências possíveis e sua “força de verdade” está para o sujeito que opera essa identificação.

Refalavam de um boi, instantâneo. Listrado riscado, babante, façanhiceiro! – que em várzeas e glória se alçara, mal tantas malasartimanhas – havia tempos fora. Nhoé disse nada. O que nascido de chifres dourados ou transparentes, redondo o berro, a cor de cavalo. Ninguém podia com ele – o Boi Mongoavo. Só os três propostos vaqueiros o tinham em fim sumetido...
Tossiu firme o velho Nhoé, suspirou se esvaziando, repuxou sujigola e cintura. Se prazia – o mundo era enorme. Inda que para o mister mais rasteiro, ali ficava, com socorro, parava naquele certo lugar em ermo notável. (ibid., p. 167-168))

Nesse trecho, observamos o encontro das duas narrativas: estória de três vaqueiros que inventaram um boi, contada pelo narrador, e a estória do boi (agora de nome Mongoavo) e dos três vaqueiros que o inventaram. Essa característica metalinguística, da estória dentro da estória, deixa entrever a empatia de Guimarães Rosa à narrativa oral. A reinvenção desta ocorre porque ela pode ser reinterpretada e, conseqüentemente, reproduzida.

A dissimulação do narrador em não tomar para si só essa responsabilidade, a propósito da maneira como os três vaqueiros constroem o mito do boi, aproxima-nos da ideia de que quanto mais uma estória é contada, mais difícil se torna identificar a narrativa-mãe que a fez nascer. Não que isso seja nocivo, ao contrário, esse movimento é que a eterniza nas memórias individuais e coletivas.

Aquela estória, corporificada na invenção de um animal, liga e transforma aquelas três consciências e continuará sendo perpetuada para além delas. Nesse tocante, conforme nos explica Haroldo de Campos (1992, p.58), “não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história”. O que imaginamos não é apenas complemento do mundo é o lugar onde ele é perceptível.

Sendo a linguagem narrativa de Rosa de muita riqueza poética, não se deve esquecer os enunciados que se configuram em lições de vida o que em muito se assemelha às frases-feitas das fábulas, aos provérbios populares. As palavras se estruturam num combinado que precisamos acionar vários mecanismos de leitura para podermos desvendar a intencionalidade do que desejam comunicar.

A personagem Nhoé é o portador das máximas poéticas do conto. Era o mais velho dos três vaqueiros. Vale dizer que, na tradição das narrativas orais, os mais velhos eram os contadores, por excelência. Eram reconhecidamente vistos como o âmago da sabedoria popular. É compreensível, portanto, que o narrador atribua a ele algumas minúcias:

Mas o Nhoé, se presenciava, certificativo homem, de severossilhanças; até tristonho; porque também tencionava se recasar, e agora duvidava, em vista de que com casados se dá dissabores.

Ante ele, mudaram de dispor, algum introduzindo que quiçás se aviesse de coisa esperta, bicho duende, sombração; nisso podiam crer, o vento no ermo a todos concerne. (ROSA, 2001, p.165)

Os neologismos “certificativo e severossilhança” são utilizados para caracterizar a personalidade de Nhoé. Em “certificativo”, o acréscimo do sufixo ao substantivo *certificado* produz um efeito semântico de modo a atribuir um caráter de homem sério ao vaqueiro. Muitos contratos no sertão se firmam por meio da palavra. A estória da existência magnânima do boi-mito só se propaga pelo reconhecimento que a gente toda tinha na palavra do vaqueiro, conforme ilustra o trecho “Ante a ele, mudaram de dispor”. Embora muitos duvidassem de que, por sua idade, ele fosse capaz de domar aquela aparição: “de vero boi, recente, singular, descrito e desafiado só pelos três” (ROSA, 2001, p.165). O segundo vocábulo, “amálgama de severo e verossilhança” (MARTINS, 2008, p. 454), acentua ainda mais essa característica da personagem de seriedade e comprometimento com a verdade, embora esta não esteja apartada “do mundo das inventações” (ROSA, 2001, p.164).

“No de-dentro, as criaturas eram todas igualadas; no de-fora, só por não perceberem uns dos outros o escondido é que venciam conviver com afetos de concórdia” (ROSA, 2001, p.166). Esse pensamento poético de Nhoé aponta

seu olhar sobre as atitudes dos homens uns para com os outros. As descrições desenvolvem a ideia de que somos criaturas no mundo e para ele. Os humanos se conhecem e se desconhecem na mesma proporção em que se relacionam, mas não é só a realidade concreta que possibilita a convivência; há, também, outros referentes bem maiores; a linguagem, por exemplo, segmento maior que a frase pensada e o próprio texto. Nisso concorda Sebastião Trogo (1987, p. 28), ao realizar uma leitura sobre o aspecto “pervertidor” da linguagem em “Grande sertão: veredas”:

“O olhar do outro me instala no meu ser-para-o-outro, que outra coisa não é senão o ser mesmo da linguagem. Este olhar tem caráter ‘originário’ no sentido de que ele engendra a linguagem no outro. É no e pelo olhar do outro que eu me constituo em linguagem. Tendo o outro o fundamento de minha palavra, é ele o detentor do segredo do meu ser”.

Outra frase do vaqueiro Nhoé, “ainda bem que o escrúpulo da gente regra as quentes falsidades” (ROSA, 2001, p. 166), revela a sabedoria de quem já muito havia vivido e visto da vida para não interferir em fatos que não lhe cabiam opinião, pois a mulher do Jerevo ria deles, do boi desenhado: “ – ‘Sai, boi!’ – ela troçava mistério deles, do que fino se bosquejava. O Boi bôbo – de estatura” (Ibid., p.166).

Nhoé receava que os fatos imaginados se confundissem com os referentes e “quis que se fôssem dali – por susto do real, ciente de que com a mulher do Jerevo Jelázio vadiava”. Utilizou de bom senso para não plantar discórdia; apenas observava com reprovação.

Em certo ponto da narrativa, Nhoé se interroga sobre o que fazer quando tudo passa; quando o tempo leva com ele o que foi e deixa as lembranças de esmola. Após a morte da mulher do Jerevo, ao voltarem do enterro, relembram o Boi, a ocasião “aprazível tão quieta, reperfeita, em beira de um campo, quando a informação do Boi tinha sobrevivendo, de nada, na mais rasa conversa, de felicidade.”

E a solidão torna-se inevitável. Morre também o Jelázio, e Jerevo “avisou decisão: que se removia, para afastado canto, onde homem cobrava melhores pagas”. E agora, Nhoé?

Tão cedo aqui as coisas arrancavam as barbas. [...] Nhoé demudava a cabeça, sem desmazelar, por bambeio, desagradado. Recurvado. Perfazia tenção em gestos. Tanto não sendo. Sem poder – nas mãos e calos do laço. Que é que faz da velhice um vaqueiro? Tirava os olhos das muitas fumaças. Todo o mundo tem onde cair morto. Achou de ir embora. (ROSA, 2001, p.167)

Nesse ponto da narrativa, o questionamento de Nhoé acerca de seus dias últimos deixa entrever o narrador a nos questionar sobre o sentido da vida. Ela termina quando nossas referências se distanciam de nós no tempo e no espaço? Se não há como recuperar o que foi, como continuar não sendo?

O narrador do conto e o vaqueiro Nhoé são cúmplices. O primeiro relega ao segundo a tarefa de encontrar um alento para esse momento solitário. Os dois espaços se encontram, o da narrativa e o da outra que se forma dentro dela, quando, depois de chegar a uma “estranhada fazenda”, a personagem vê/ouve “vaqueiros repartidos entre folhagens de árvores” reproduzirem animados de tudo em quanto. Nisto, se refaz a memória de um tempo que “dava nova saudade”. E súbito, ao ouvir que “refalavam de um boi, instantâneo...”, Nhoé vê eternizar-se nas memórias um mito que ele ajudou a criar e que agora se reproduzia ali, à sua frente.

A linguagem devolve a Nhoé o que era não era mais só dele. Isso o fez perceber que não estava sozinho, ao contrário, “Se prazia – o mundo era enorme”. Sua história e aquele mito que por muito dera a ele momentos de felicidade estavam eternizados no imaginário de sua gente, de seus pares. Essa função da literatura nos mostra que a criação literária está para além de mera representação do real. O real se contamina do imaginado e vice-versa. A palavra confere ao narrador a autoridade do discurso da criação, mas não o devolve da mesma forma, na mesma correspondência em que foi germinado. De acordo com Luiz Cláudio V. de Oliveira (2000, p.109):

[...] frente ao texto literário e, por extensão, a toda a arte, o que se tem é um processo semiótico de representação. Este representar constitui sempre uma distorção, jamais uma adequação. O real que se concretiza em um texto literário já não é mais o real, em estado bruto – que aliás sequer se percebe enquanto tal – mas o referente, o real tornado signo e, portanto, “distorcido”. Está-se longe do ideal platônico da mimese e próximo ao pensamento aristotélico, para quem

aquela seria a proporcionalidade de formas e não a fidelidade ou equivalência da imagem representada em relação ao real.

Tutameia é criação, recriação da narrativa. O conto em análise ilustra sobremaneira a presença da metalinguagem na obra. Daí termos escolhido essa estória para abertura de nossas análises do livro.

Já nos reportamos, na introdução deste trabalho, à interconexão dos textos de Rosa. Portanto, não poderíamos deixar de mencionar que a propensão dos indivíduos para a recriação, para o desvio, para a não-lógica, como componentes desencadeadores do novo, do semiótico, se mostra em vários outros momentos das narrativas do autor. Só para citarmos algumas dessas interconexões, temos num dos prefácios de *Tutaméia - Hipotrérico* - aqui já comentado, a estória de dois personagens que teimam entre si sobre a existência/inexistência do vocábulo que dá título ao paratexto. Ironicamente, a alcunha *hipotrérico* é realizada pelo “bom português” como crítica aos que tentam engessar a língua dentro dela mesma, ignorando o processo criativo a ela inerente e, ao mesmo tempo, a liberdade das palavras em significar.

Ao cabo, o narrador conclui: “E ficou havendo” (ROSA, 2001, p.109). Essa frase do narrador nos relembra ainda, quando em *Grande sertão: veredas* (1956), Riobaldo faz referência a Zé Bebelo “... – e ele estava com a raiva tanta, que tudo quanto falava ficava sendo verdade”.

Outro exemplo, em texto anterior à *Tutaméia* (1967), “A partida do audaz navegante”, conto de *Primeiras estórias* (1962), narrado em terceira pessoa em que se apresentam duas estórias justapostas: a que nos conta o narrador, envolvendo personagens infantis, e a que a criança Brejeirinha inventa sobre o “audaz navegante”. O autor articula duas narrativas sobre as mesmas personagens e ações, Zito, a namorada e o reencontro entre eles. O universo infantil é elevado no conto pelo alto grau de criatividade que ele apresenta, talvez uma breve pausa para refletirmos se é adequado falar de literatura infantil.

Portanto, o texto literário é sígnico; seus referentes podem ou não ter existência concreta porque sendo engendrado no código linguístico, terá sua significação alcançada no receptor. Isso não comprometerá o funcionamento semiótico do texto, nem o comportamento de quem o recebe. As narrativas

rosianas estão sempre embebidas do simbólico, do inventivo. Nessa vereda do sógnico, o teórico italiano, Umberto Eco (1980, p.49) constata:

“ [...] toda vez que se manifesta uma possibilidade de mentir, achamo-nos em presença de uma função sógnica. Função sógnica significa possibilidade de significar (e portanto de comunicar) algo a que não corresponde nenhum estado real de fatos.

O que é o Boi no conto de *Tutaméia*? A que boi ele corresponde “no estado real de fatos? A nenhum, e, simultaneamente a todos. É uma mentira, um mito, uma invenção. Por isso mesmo, é um elemento semiótico. Não foi criado para se adaptar à realidade, mas para distorcê-la, ressignificá-la. O sentido da arte literária e da arte em geral é esse, sem dúvida.

Logo, o leitor dos textos literários deve ter clara essa premissa sobre os efeitos de sentido que o texto ficcional apresenta. Ele (o leitor) pode ser apenas um leitor empírico, que, segundo Umberto Eco, se deixa levar pela literalidade, querendo buscar no texto ficcional a verdade do mundo objetivo; ou ser um leitor-modelo, “ansioso para jogar”, que se deixa envolver, que se depara com os efeitos de real que o texto faz ver quanto mais intensamente se apossa da fantasia, do imaginado.

1.2“Lá, nas campinas”: uma existência num fragmento de memória.

“Está-se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo”.

Assim o narrador inicia a estória de Drijimiro. Como quem pede ao leitor serenidade para ouvir certa frase, “Lá, nas campinas”, “desinformada, inconsoante, adsurda”; única lembrança “de no nenhum lugar antigamente” (ROSA, 2001, p.131).

Através do uso de três adjetivos, simultaneamente, no mesmo enunciado, o narrador quer fazer o leitor perceber, o peso semântico de uma frase que nada diz de imediato, “Lá, nas campinas”, soando quase imperceptível (inconsoante), quase sem nada informar (desinformada), “de

sentido não apreendido, próximo da inaudibilidade” (MARTINS, 2008, p. 34). Daí, em diante, temos um Drijimiro que, ao contrário de nossos protagonistas do conto “Os três homens e o boi”, busca o sentido de toda sua existência num fragmento de frase vago, incompleto tanto quanto ele próprio.

O passado da personagem sequer está definido. É sugerido pela recordação de uma lembrança ínfima e essencial. O narrador, nesse caso, se mostra solidário, pois quer mais escutar do que contar. Torce para que o protagonista encontre a outra parte da frase em que encerra sua existência. “Todo o mundo tem a incerteza do que afirma. Drijimiro, não; o pouco que pude entender-lhe, dos retalhos do verbo” (ROSA, 2001, p. 131).

Drijimiro recorre ao narrador e este se apraz em ouvi-lo por considerar que ele “era um caso achado”. Incomum, um homem que de “tudo ignorava de sua infância; mas recordava-a demais”. Mesmo sendo “hermético feito um coco”, o personagem se mostra vulnerável ao apresentar o íntimo de suas lembranças:

Só lugares. Largo rasgado um quintal, o chão amarelo de oca, olhos-d’água jorrando de barrancos. A casa, depois de descida, em fojo de árvores. Tudo o orvalho: faísca-se, campo a fora, nos pendões dos capins passarinhos penduricam e se embalançam... De pessoas, mãe ou pai, não tirava memória. Deles teria havido, o amor, capaz de consumir vozes e rostos – como a felicidade. Drijimiro voltava-se – para o rio de ouvidos tapados. Nenhum dia vale, se seguinte. Que jeito recobrar aquilo, o que ele pretendia mais que tudo? Num ninho, nunca faz frio.

Há um esforço para tentar verbalizar o passado. A presença preponderante de substantivos e adjetivos constituintes do hiperônimo “paisagem” nos revela que a recordação desse cenário é impessoal. A quase ausência de verbos que se relacionem a esses elementos marca, também, a ausência de referenciais humanos. Não existem ações que demarquem o espaço-temporal em que o conjunto harmonioso se insere. Dessa maneira, o sentido se esvaece pelas não-lembranças do que deveria ter sido, da mãe ou pai, dos quais poderia “ter havido, o amor”. Recuperar essa lembrança poderia representar para a personagem o motivo maior de sua felicidade. O passado se perde do “eu”, no entanto, a possibilidade de sua lembrança remete à segurança e aconchego do lar: “Num ninho, nunca faz frio”.

Ao tratar sobre as experiências íntimas com lugar, o geógrafo chinês Yi-Fu Tuan (1983, p. 160) explica que nosso sentido de lar está menos na casa, enquanto um imóvel com mobília, que nas pequenas coisas que a tornam familiar: os cheiros, as gavetas, os cantos escondidos. Da mesma forma, a nossa proximidade com a cidade natal se dá mais por nossas experiências vivenciadas desde a nossa infância quando “subíamos nas árvores, pedalávamos nossas bicicletas em seus asfaltos rachados e nadávamos em sua lagoa” e menos por sua riqueza ou pobreza arquitetônica. E citando, a escritora Freya Stark, acrescenta: “Nas coisas menores e mais familiares, a memória tece as alegrias mais intensas e nos mantém à sua mercê através de ninharias, algum som, o tom de uma voz...”. Para ele, isto é o mais próximo do que se pode designar ser o lar – “um lugar em que cada dia é multiplicado por todos os dias anteriores”.

Quanto mais o tempo passa, mais nosso protagonista se distancia de suas memórias. Cada dia e cada pensamento multiplicam sua angústia. Sobre esse tocante, Tuan nos ajuda a compreender um paradoxo aparente que aí se forma:

[...] o pensamento cria distância e destrói a proximidade da experiência direta; é, no entanto, através do pensamento reflexivo que os momentos fugidios do passado são trazidos para perto de nós na realidade presente e ganham certa permanência. (TUAN, 1983, p. 164)

Drijimiro vive seu presente próspero com um desejo imenso de ver-lhe devolvidas as suas lembranças de outrora. A despeito de como chegou ao lugarejo, “[...] De menino, “Passara por incertas famílias e mãos: o que era comum, como quando vêm esses pobres migrantes: davam às vezes os filhos [...]” (ROSA, 2001, p.131), era consumido pela tênue lembrança que lhe restou de sua infância, de seu passado esquecido.

Drijimiro ainda nos parece um menino à procura do abrigo de seu lar. Lá, nas campinas é signo, pois seu sentido não se encerra nas poucas palavras, mas no muito que elas significam por incorporarem, simbolicamente, todo o sentido da vida do personagem. Essa dedução nos faz concordar com o pensamento tuaniano de que “ver, como pensar, é avaliativo, apreciativo e conduz à fantasia” (TUAN, 1987, p.82). Por isso, é que, segundo ele, algumas

intimidades efêmeras através da experiência direta e a verdadeira qualidade de um lugar não são unívocas. Quando visitam um lugar pela primeira vez, as pessoas podem diferir da opinião que sua imagem turística apregoa, pois estando impregnadas dessa ideia, se algum elemento (um céu cinzento por conta de uma mudança climática, por exemplo) desestabilizá-la pode ser que ele traga a impressão de que o lugar é também cinzento, feio; mas, se ocorre o contrário, a sensação pode, inclusive, acrescentar o argumento de que aquilo é mais bonito do que se esperava

É óbvio que Drijimiro teve infância, mas o que consegue apurar de seus pensamentos em relação a ela é irrisório e não há como afirmar que haja correspondência com a realidade dos fatos. Por outro lado, a qualidade atribuída ao passado justamente pela ordem de importância que ele tem no quebra-cabeça da vida o investe de uma função vital, daí essa busca incessante do personagem pela parte esquecida de si que o consome em toda a sua interioridade: “Drijimiro andara – de tangerino, positivo, ajudador de arriero – às vastas terras e lugares. Nada encontrava, a não ser o real: coisas que vacilam, por utopiedade” (ROSA, 2001, p.131)

A metáfora da campina vai se fazendo, se refazendo e se desfazendo “Uma campina – plano, nu campo, espaço – podendo ser distante Rio Verde Pequeno, ou todo o contrário, abaixo do Abaeté, e estando nem onde nem longe, na infinção, a serra de atrás da serra” (ROSA, 2001, p.132). Primeiro o enunciado apresenta um conceito de “campina” como significação comum das coisas materiais; depois, sua localização vai tornando impreciso esse conceito “podendo ser” é diferente do que “é”), pois, à medida que o espaço geográfico se alarga o espaço da percepção vai se tornando ermo. Os plurais campinas, serras são sintagmas generalizantes, por isso mesmo, apresentam uma ideia imprecisa nesse contexto. As serras, por exemplo, denotam acidentes geográficos constituídos por montanhas que simbolicamente podem representar o mistério, suas elevações podem inspirar o celeste, o transcendental.

Considerando ainda, que “campina” pode ser “Rio Verde Pequeno, ou todo o contrário” temos que, no primeiro termo, as palavras grafadas com iniciais maiúsculas marcam uma associação comparativa desse lugar (“Lá, nas campinas”) com cada um desses elementos. Recuperando a rica simbologia do

rio na obra rosiana, dizemos que uma de suas acepções consiste em marcar a separação entre o “lá” e o “cá”, nesse caso, entre o presente e o passado do personagem; o “Verde”, por sua vez, implica no que a memória tem de recente – o que está verde é novo, imaturo, vivo, porém, seu contrário aplica-se à experiência, à maturidade, ao que já se estabeleceu ou ao que está morto, esquecido; por fim; o pequeno é, figuradamente, o próximo, o familiar, o que se consegue abarcar, no entanto, seu oposto, representa o que está distante, impossível de ser apreendido em sua totalidade. Vê-se, portanto, que nosso personagem à procura de suas origens se entrega ao sentir profundamente suas origens num cambalear entre o perto/longe, o palpável/impalpável, o real/irreal.

A respeito do “sentir”, Maurice Merleau-Ponty (2011, p.84) em suas considerações em *Fenomenologia da percepção* enfatiza:

O sentir [...] investe a qualidade de um valor vital; primeiramente a apreende em sua significação para nós, para esta massa pesada que é nosso corpo, e daí provém que ele sempre comporte uma referência ao corpo. O problema é compreender estas relações singulares que se tecem entre as partes da paisagem e mim enquanto sujeito encarnado, e pelas quais um objeto percebido pode concentrar em si toda uma cena, ou tornar-se a *imago* de todo um segmento de vida.”

Em se tratando de imagem (*imago*), o Ríxio, personagem que “entendido e provador de cachaças” representa no conto uma espécie de o “outro eu” (invertido) de Drijimiro. Enquanto este encontra-se perdido em seu passado e não consegue desfrutar sequer da prosperidade material do presente, aquele, além de conhecer seu passado, faz com que a vida se torne o tempo todo um presente de coisas novas a serem experimentadas. Os termos “entendido” e “provador de cachaças” subentendem essas ideias.

Ríxio é um homem que se permite às venturas e desventuras. Experencia a vida, provando de toda a sorte de acontecimentos que a ela lhe apresenta, e, quando bem lhe apraz, volta ao seu lugar de origem. Enquanto Drijimiro pensa o ambiente na limitação de um lugar esquecido, Ríxio o vive intensamente.

Esse esforço do sujeito em rebuscar seu passado perdido nos mostra que nenhum homem pode se apartar do que foi. Segundo Tuan (1987, p. 206),

uma das razões pelas quais as pessoas olham para trás é “a necessidade de adquirir um sentido do eu e da identidade” porque somos muito mais do o presente fugaz é capaz de definir. Esse ‘sentido do eu” é fortalecido cada vez que o passado se torna acessível para nós. Ainda de acordo com esse raciocínio do autor supracitado, observamos que a personalidade é um traço característico da forma como as pessoas lidam com o passado. Algumas, ocasionalmente olham para o passado; é caso dos jovens que, por viverem num ritmo frenético de mudanças e busca de desprendimento, liberdade, estão ligados mais à ideia de presente/futuro que da saudade de um passado ainda recente para eles; outras, os mais velhos, por exemplo, se utilizam de vários mecanismos para “escorar as deterioradas paisagens do passado”(Ibid., 1987, p.207). Sejam os haveres pessoais, um álbum de retratos, uma antiga escrivanhinha, os recortes guardados de notícias de jornais; sejam aqueles lugares de memória que se definem quando amigos de infância são reencontrados, quando acontece uma visita à casa onde nasceram os progenitores, o antigo clube em que aconteciam as confraternizações do fim de ano, enfim, um emaranhado de acontecimentos trazidos à tona pelo sentimento de saudade que eles despertam.

Drijimiro é muito mais do que seu pensamento expresso em palavras. O tempo e o lugar são ideais caras aos sentimentos desenvolvidos pelo personagem na busca por sua identidade. Essa busca é a batalha pelo reencontro consigo mesmo, o desejo visceral de recuperar o instante sagrado de sua existência. A percepção sobre a passagem do tempo se alia às impressões da paisagem descrita no conto associada ao desânimo que toma conta do personagem:

Mas achava, já sem sair do lugar, pois onde, pois, como, do de viagens aprendido, ou que tinha em si, dia com sobras de aurora. Notava: cada pedrinha de areia um redarguir reluzente, até vôos dos passarinhos eram atos. O ipê, meigo. O sol poente cor de cobre – no tempo das queimadas – a lua verde e esverdeadas as estrelas. Ou como se combinam inesquecivelmente os cheiros de goiaba madura e suor fresco de cavalo. (ROSA, 2001, p. 132)

No trecho acima, prevalece à ideia de envelhecimento, de tempo decorrido. No entanto, os sentidos se tornam mais apurados. Há nesse

momento contemplativo uma pausa para sentir o presente (sinestesia) pelo que lhe é possível apreender. O presente está mais ampliado, mais nítido como ilustra o vocábulo pedrinha em lugar de grão “cada pedrinha de areia”. Cada elemento na paisagem forma um acontecimento vivo aos olhos de Drijimiro, como os voos dos pássaros sendo, metaforicamente, representados por atos; o ipê a ter qualidade de meigo; o sol em sua ocorrência melancólica de se pôr em tempos de queimadas. Mas, a ocorrência do desbotar, proposta pelo efeito cor de cobre do sol, o esverdeado da lua e das estrelas, o maduro da goiaba, sugere que também os elementos da paisagem estão a perder sua viscosidade.

Não podemos deixar de mencionar a tríade de mulheres que aparece no conto: Divída, Tavica e a sobrinha do padre. As tríades aparecem de forma constante nos contos rosianos. A propósito da simbologia do triângulo, Paula Aparecida Volante (2014, p. 142) comenta que esse número perfeito representa a totalidade uma vez que muitas são as tríades da vida: “presente / passado / futuro, aparecimento/ evolução/destruição, nascimento / crescimento/ morte”. Logo, é possível relacionar as três mulheres citadas ao ciclo de evolução do personagem: seu passado revivido, seu presente e seu futuro.

No conto essas personagens aparecem num relampejo entre uma recordação e outra de Drijimiro. Primeiro, Dona Divída “debruçava-se à janela, redondos os peitos, os perfumes instintivos” e Dona Tavica, “jasmin em ramallete, tantas crianças a rodeavam” (ROSA, 2001, p. 131). Cada vez que cita umas das moças é no entremeio de suas reflexões sobre a busca de seu passado. Elas aparecem para ele como flashes de memória sobre a ideia das campinas e vão se refazendo, seguindo o curso de suas vidas, conforme o narrador vai tecendo, cautelosamente, cada instante daquela saga, de maneira que, logo em seguida, Dona Tavica já se encontra “entre a horda de filhos”, “parcelava-se” e Dona Divída, “chamava-o, temia o envelhecer, queria que o marido não bebesse, homem de bigode” (ROSA, 2001, p. 133).

Já na velhice, “rugoso, sob o chapéu sem regalo nenhum, a ceder ao fado”, Drijimiro vê o resumo das duas mulheres antes de ver a terceira como que uma aparição:

[...] Dona Divída aparecia, sua pessoa de filha de Deus, tão vistosa. E viu Dona Tavica, a quem calado entregou seu coração, formosa desbotada. Doravante... Ousava estar inteiramente triste.

Surgindo-lhe, ei, vem, de repente, a figura da Sobrinha do Padre: parda magra, releixa para segar, feia de sorte. Sós frios olhos, árdua agravada, negra máscara de ossos, gritou, apontou-o, pôde com ele. (ROSA, 2001, p.133)

Drijimiro passa a vida flutuando entre um passado fugidio e um presente instável. O espaço de sua juventude é mítico, uma extensão de seu ser fragmentado. Nesse tocante, Tuan (1987, p.97) explica que:

[...] quando imaginamos o que fica do outro lado da cadeia montanhosa ou do oceano, nossa imaginação constrói geografias míticas que podem ter pouca ou nenhuma relação com a realidade. Os mundos da fantasia são construídos sobre pouco conhecimento e muita vontade.

A vontade de encontrar “*Lá, nas campinas*” o pedaço de si que o fazia sentir-se incompleto, nublou o presente do sujeito, o fez caminhar vacilante, despercebido do presente. Na passagem em que entrega seu coração a Dona Tavica, não o faz de fato, apenas se deixa levar novamente pela imaginação.

Assim, a “Sobrinha do Padre”, personificação de seu instante último, última miragem, com sua aparência fúnebre, anuncia a passagem do personagem do real para o sagrado e, nesse re bento, o ciclo se fecha, a tríade se completa e Drijimiro recupera a unidade do que estava perdido.

“Falou, o que guardado sempre sem saber lhe ocupara o peito, rebentado: luz, campo, pássaros, a casa entre bastas folhagens, amarelo o quintal da voçoroca, com miriquilhos borbulhando nos barrancos... Tudo e mais, trabalhado completado, agora, tanto – revalor – como o que raia pela indescrição: a água azul das lavadeiras, lagoas que refletem os picos dos montes, as árvores e os pedidores de esmola” (ROSA, 2001, p.134)

Observemos que a descrição exposta acima é de cunho qualificativo. O leitor vai acompanhando a visão de Drijimiro pelo que ela tem de reveladora. Cada palavra capta sensível e concretamente aquele instante onde todos os sentidos do sujeito estão conectados ao seu momento de verdade. Essa modalidade da descrição, conforme Lucia Santaella (2001, p. 296) possui seus

exemplos mais flagrantes na linguagem poética o que os contos em *Tutaméia* possuem em abundância, pois:

[...] no ato de descrever verbalmente, transformam o caráter linear da sintaxe verbal, rompem com a contiguidade cronológica, sujeito-predicado-complemento, de sua estrutura para criar uma *gestalt* de relações inusitadas. Essas relações, o mais das vezes, isomorfas às relações presentes no referente, acabam por recuperar analogicamente, em termos concretos, qualidades físicas, sensíveis daquilo que é descrito, o objeto da descrição.

As lagoas são lidas como espelhos da vida. Nelas se reflete todos os elementos que, harmonicamente, reproduzem a realidade desejada, “o que guardado sempre sem saber lhe ocupara o peito”. Cada palavra simboliza o resgate do tempo e das coisas que com ele se foram. Agora retornam nitidamente, “trabalhado completado”. Essa passagem é análoga à primeira em que o narrador escuta atentamente as indefinições do protagonista. Só que agora o cenário tem azul, tem cor, tem vida pulsando por todos os lados e de todas as formas.

A morte de Drijimiro se apresenta como um rito de purificação onde início, meio e fim passam a ser um só no instante de sua recordação: “Tudo era esquecimento menos o coração. – ‘Lá, nas campinas...’ – um morro de todo limite. O sol da manhã sendo o mesmo da tarde” (ROSA, 2001, p.134). Daí, então, o personagem se liberta das limitações temporais e recupera o indescritível nessas imagens que parecem não ser deste mundo.

Vale destacar, que além da tríade representada pelas mulheres no conto em questão, como analogia ao destino da personagem, ocorrem diversas outras em outros contos do mesmo livro e em obras anteriores. Conforme já visto, temos em *Os três homens e o boi*, desde o título, a evidência de três personagens: Jerevo, Nhoé e Jelázio, a tríade aqui é o ponto de partida da própria criação uma vez que a estória inventada pelos três gera o mito. Outro exemplo, ocorre em *Desenredo*, conto que será, também, aqui analisado e que apresenta duas tríades: a do triângulo amoroso na relação entre os personagens Lirívia, outro e Jô Joaquim, e a que se refere aos nomes da mesma mulher (Livíria, Rivília ou Irlívia), até que ela adquira um quarto nome.

Temos, ainda, mais relações tríadicas em *Tutaméia*: em *Reminiscção* outra personagem que tem nomes alternados (Pintaxa, Drá, Nhemaria), até que o terceiro prevaleça, e em *Esses Lopes* as três formas que Flausina encontra para se vingar de quatro irmãos da família Lopes que muito a fizeram sofrer – inicialmente, o envenenamento lento e progressivo de Zé Lopes, depois, os irmãos Alvo e Nicão se matam por conta de uma briga engendrada por ela, e, por último, Sorocabano, que morre dos excessivos “cuidados de amor”. Esta última personagem (Flausina) é o oposto de Drijimiro, pois, a busca de sua identidade não está na idealização, mas, sobretudo, na ação, nas atitudes para recuperar sua alegria de viver: “Meu gosto agora é ser feliz, em, uso, no sofrer e no regalo (ROSA, 2001, p. 81).

Nas linhas finais do conto, o narrador encaminha o leitor ao reconhecimento sobre a função do texto ficcional: “toda estória pode resumir-se nisto: - Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem. Súbito sem sofrer, diz, afirma: - ‘Lá...’ mas não acho palavras (ROSA, 2001, p.134). Logo, o final não é a conclusão de tudo, mas a descoberta da poesia do mundo onde a linguagem não está atrás do pensamento, mas o transcende.

Comprovadamente a linguagem literária, especialmente a poesia com suas antecipações e regressões de sentido, nos encaminha para sentir intensamente o universo ficcional pela força de atração de suas analogias. O conto “Lá, na campinas” nos apresenta a poesia de um passado adormecido e nos faz levantar essa reflexão de como Rosa utiliza linguagem para além do automatismo imposto pela convencionalidade discursiva. Entrar na narrativa de Rosa é deixar-se envolver pelas metáforas, pelo simbólico inscrito em cada palavra especialmente moldada e posta para esse fim. “As palavras aí não representam, elas são aquilo que querem dizer, são aquilo de que falam” (SANTAELLA, 2001, p.298),

1.3 “João Porém, o criador de perus”: “porque amar não é verbo; é luz lembrada”.

Começemos pelo nome “João Porém”. Este conto é de uma riqueza expressiva que impressiona. A narratividade apresenta uma sucessão de estabelecimentos de contratos e de rupturas. No primeiro instante, nos é apresentado o protagonista da estória – “O pai teimava que ele não fosse João, nem não. A mãe, sim. Daí o engano e nome, no assento de batismo” (ROSA, 2001, p.118). Podemos inferir sobre o primeiro nome, “João”, que ele é normativo, correspondente ao corriqueiro, ao comum, à regra; o segundo (Porém), reflexo da teimosia de seus progenitores, designa uma oposição ao que o primeiro representa; é o “mas”, o “apesar disso”, como se o narrador nos dissesse: “É difícil de acreditar, mas é”. Por isso, ao iniciar o conto, ele nos diz: “Agora o caso não cabendo em nossa cabeça”.

A despeito do nome, “ele viçara, sensato, vesgo, não feio, algo gago, saudoso, semi-surdo; moço” (ROSA, 2001, p.118). A disposição dos adjetivos no trecho antecipa os traços que definirão a personalidade de João Porém. A oposição sensato/saudoso define, de um lado, o sujeito seguro de si, realizado, conformado, satisfeito com o ter e o ser, por outro, temos o sujeito determinado pelos contrários, pela dualidade (“vesgo”), previsível/inesperado, normal/excepcional; um meio-termo “não feio, algo gago, semi-surdo”. Estes últimos aventam a forma enviesada com que o personagem vê o mundo dos homens, e durante todo o curso da narrativa esses sintagmas estão presentes designando suas atitudes e pensamentos.

Citamos, pois, o evento em que lhe propõem que vendesse “o pequeno terreiro, próprio aos perus vingados gordos” (ROSA, 2001, p. 119). Tomando de volta o fio narrativo, assim que os pais morrem, deixam-no “o terreno e, ainda mais, um peru pastor e três ou duas suas peruas” os quais multiplicou com sagacidade e desprendimento: “votou-se às aves – vocação e meio de ganho” (ROSA, 2001, p. 118). Esse fato, que, de início, provocou risos e chacotas por ser aquela tarefa “sempre matéria atribulativa, que mal paga, às poucas estimas”, logo depois, desperta a inveja daquela “aldeiazinha indiscreta, mal saída da paisagem”. Daí, o interesse dos moradores naquele próspero negócio. Como resposta, João Porém “tardava-os, com a indecisão

falsa do zarolho e o pigarro inconcusso da prudência”. Vemos, portanto, nessas ações que nos lembram as características do início “vesgo, algo gago”, a dissimulação no comportamento do personagem que não se deixa revelar completamente. Assim ele vai se livrando dos ambiciosos, consciente de que “ali qualquer certeza seria imprudência”. (ROSA, 2001, p. 119). Outras ocorrências corroboram o ora exposto: “Porém prestou-lhe a metade surda de seus ouvidos” (ROSA, 2001, p. 120); “Porém aqui suspendeu suma a cabeça, só zarolhaz, guapamente – vez tudo, vez nada – a mais não ver” (ROSA, 2001, p. 120).

A performance da criação perus não é um acontecimento isolado da narrativa. Ela está em igual correspondência à performance da criação de Lindalice. Assim realidade e fantasia se misturam e se confundem. Mas vamos por partes.

A criação de perus é o que simboliza o contrato social, geralmente, estabelecido entre os homens primeiro, de ser bom filho (seguir o exemplo dos pais), depois de “criar perus” (ser exemplo) para ser visto pela sociedade. João Porém prospera “Qual o homem e tal a tarefa: congruíam-se, como um tom de vida, com riqueza de fundo e deveres muito recortados” (ROSA, 2001, p. 118) e tinha nisso grandes certezas, de modo que, até então, nada lhe tirava o tino – “Porém perseverava, considerando o tempo e arte, tão clara e constantemente o sol não cai do céu” (ROSA, 2001, p. 119).

E eis que o projeto da invenção se faz. Uma mulher que, “de além-cercanias, em desfechada distância, uma ignorada moça gostava dele. A qual sacudida e vistosa – olhos azuis, liso o cabelo – Lindalice, no fino chamar-se” (ROSA, 2001, p. 119). O personagem recebe aquela criação prontamente. Tão grande é sua crença quanto o desejo de possuí-la.

Aqui a narração cumpre um papel de extrema relevância: a de problematizar. Lúcia Santaella (2001, p. 324) define a narração como o universo da ação, do fazer. Para ela,

[...] a narrativa começa onde verbos de ação se encadeiam para dar início a um conflito, a uma intriga, um embate de alguma espécie, não importa quanto esgarçadamente lenta, digressiva, autoconjecturada possa ser a narração desse encadeamento de ações.

A invenção de Lindalice é o ponto alto do conto em que a narrativa se desdobra. Ao contrário do que os manipuladores pensavam, João Porém não abandona sua criação de perus em busca da mulher amada. Ele concilia essas duas importantes ocorrências uma vez que ambas são colocadas em dimensões diferentes: uma, na dimensão pragmática (“criar perus”), outra na dimensão cognitiva (criar Lindalice).

No plano cognitivo, podemos afirmar, segundo Merleau-Ponty (2011, p. 313) que o “que faz a ‘realidade’ da coisa é justamente aquilo que a subtrai à nossa posse”. Nossa personagem determina uma noção de equivalência para exprimir a ordem de importância dessas duas dimensões em sua vida: “Segredou seu nome à memória, acima de mil perus extremadamente” (ROSA, 2001, p. 119). Dessa maneira, a ocupação e o amor são conciliáveis uma vez que a verdade de cada uma está localizada em dimensões distintas da vida do sujeito. Os perus são aquisições materiais de onde provém sua estabilidade no mundo social, já Lindalice responde pelos seus desejos mais íntimos, pela “saúde sem saber de quê”, pelo que transcende o palpável, pela simples consciência de que o amor existe e ele o sente: “Amara-a por fé – diziam, lá eles. Ou o que mais, porque amar não é verbo; é luz lembrada” (ROSA, 2001, p. 119). Nesse trecho poético, “amar” assume uma plurissignificação pautada na metáfora “é luz lembrada” que, por sua vez, vislumbra o sentimento de saúde.

As categorias de tempo e espaço estão interconectadas às dimensões, pragmática e cognitiva, na narração. Isso fica subtendido no enunciado: “A vida é nunca e onde”. Esse trecho, aparentemente descritivo, fervilha de ideias/ações voltadas para a forma como o personagem gerencia sua vida e concilia duas dimensões que para ele são complementares, ao contrário de serem inconciliáveis..

Essas dimensões opostas se apresentam, desde o início, para o personagem como desafios. No entanto, sua capacidade de conciliá-las, magistralmente, provoca uma reviravolta na narrativa, ao ponto de que “o tiveram de louvar – sob a pressão de desenvolvimento histórico” e “acharam já de retroceder, desdizendo-a” (Lindalice). Esse aspecto é característico nos contos rosianos. A ordem dos fatos se inverte porque as convenções vão sendo esfaceladas; a narrativa se desdobra e sua realidade nos faz ver outra

realidade. Os do lugarejo que antes viam a criação de perus como programa de nenhuma relevância, “matéria atribulativa”, agora não conseguiam acreditar como aquele “homem efetivo, já admirado, tido na conta de ouro” pudera acreditar piamente na inventada moça ao extremo de amá-la.

A partir dessa sucessão de acontecimentos, poderíamos dizer que a narrativa em questão assume características do que Santaella (2001, p. 337) denomina de narrativa causal, segundo modelo proposto por Todorov. A autora nos explica que nesse tipo de narrativa há um

enlaçamento entre a consecução e a consequência, o tempo e a lógica. É o tempo narrativo sob o domínio da lógica do narrar [...]; ações precedentes provocam ações subsequentes, uma ação ou uma sequência só encontra seu lugar porque houve uma outra que a determinou.

O núcleo determinante das ações é o próprio personagem. O comportamento das pessoas da cidadezinha gira em torno de suas ações. Nesse ponto, as pessoas são como os perus e João Porém, um “tutor de órfãos”.

Dessa feita, após o reconhecimento de João Porém como figura de grande relevância para a economia do lugarejo, não se trata de impedi-lo “de fazer”, mas sim de levá-lo a “não crer”, a destruir pela força da invenção a linda, a maravilhosa Linda/Alice do país das fantasias – “Aconteceu que a moça morreu...’ – arrependidos tiveram então de propor-lhe ajuntados para o dissuadir, quase com provas” (ROSA, 2001, p. 120).

Novamente vemos a estória dentro da estória (um duplo falso). Esse processo de recriação é uma atitude eminentemente oral. As estórias são facilmente reinventadas porque fazem parte do imaginário popular. A proximidade dos contos rosianos com o oral vai desde o uso de expressões populares, paródia de provérbios que alcunhados pela sabedoria empírica do povo, passando pelo processo criativo de vocábulos que atendam às necessidades do universo interior das personagens (neologização), pela figuração, pela metalinguagem, enfim.

A apropriação de Lindalice pelo personagem ilustra sua resistência ao que lhe era imposto pela realidade, pois mesmo após terem inventado a morte daquela mulher imaginada, mas já sentida, Porém

prestou-lhe a metade surda de seus ouvidos. Sabia ter conta e juízo, no furtivar-se; e, o que não quer ver é o melhor lince. Aceitara-a, indestruiu-a. Requieto, contudo, na quietude, na inquietude. O contrário da ideia-fixa não é a ideia solta” (ROSA, 2001, p. 120).

A irrealidade se apresenta como antídoto para o drama de estar-no-mundo. Ela provoca um sentido de libertação ao protagonista. Esse sentido é uma proposta recorrente nas personagens rosianas, professada não só nos contos em *Tutaméia*, mas em toda a produção de Guimarães Rosa. As frases-pensamentos de João Porém “Infelicidade é questão de prefixo” e “que viver é um rasgar-se e remendar-se” traduzem o mundo como representação imprescindível de uma verdade engendrada na e pela linguagem e associam-se ao presente do personagem sob o olhar dessa consciência.

Os fatos que se sucedem na narrativa, a invenção de uma outra mulher e logo em seguida, a morte de Porém que “nem estudou a quem largar o terreno e a criação”, fazem ver uma circularidade na narrativa. No início, a morte dos pais que deixam o quase nada convertido em fortuna por João Porém que, por sua vez, morre e não deixa a ninguém. O fato do personagem ir na contramão do contrato social (não ter família) é fruto da tensão permanente entre uma consciência racional e outra mítica, configuradas, respectivamente, na atividade de criar perus e na idealização de um amor.

No fechamento da narrativa se vê o espírito do personagem sendo elevado ao máximo: “Ele fora ali a mente mestra. Mas ,com ele não aprendiam, nada” (ROSA, 2001, p.121). Não fora reconhecido em sua grandeza, mas obrigou o grupo social a rever o que sempre lhe parecera certo e imutável. O narrador-autor opera com a temática da criação literária, cruzando o prosaico e o transcendental, conciliando o saber sobre o mundo com o fazer no mundo.

O leitor pode reconhecer, dessa forma, o conflito existencial do ser humano, entender os limites da percepção e afirmar a importância da linguagem nesse processo. O nome Lindalice ressoa para nosso protagonista não pelo concreto que ele pode representar, mas pela carga expressiva que ele

comunica e que o convida à ilusão, ao encanto. É nesse ponto que a escrita literária se presta, pois que se trata não de conduzir o leitor para uma realidade imediata que comprove a verdade dos fatos na narrativa, mas de encaminhar os que nela se aventuram para o que ela tem de ilusório, de ficcional. No entanto, não há que se dizer que sendo ilusório, seja mentira; é um engano que liberta o homem das verdades cristalizadas justamente porque assume esse devir capaz de capturar essências que estão aquém do que a própria palavra consegue comunicar. A essência da literatura está na criação, portanto, sua matéria de comprovação está na palavra e em sua capacidade de significar, em sua natureza inventiva.

A palavra Lindalice é para João Porém um chamado, não um referente externo que lhe proporcionaria a força da realidade. Aquela invenção se eternizou em sua memória. A força criadora de sua imaginação moldava as feições, os cheiros, os carinhos. A palavra/imagem se expande em todos os seus limites; é um signo que se transforma em labirinto que aponta para os vários caminhos propostos pela narrativa e para os caminhos que o leitor pode seguir.

Sendo assim, imaginação, mito e literatura se confundem. O sentido geral da narrativa se dá por conta de como o leitor vai unindo os fios da coerência interna do texto, ciente de que os signos rosianos sofrem constante metamorfose, criando uma gama de variadas possibilidades de leitura, intensificando a relação entre a obra literária e leitor que também é um construtor de sentidos.

Logo, concluímos que os princípios de coerência interna da narrativa serão percebidos pelo leitor quanto mais ele comungar do grau de poeticidade das palavras/signos que ocupam a estrutura textual. Daí, ser possível um estudo teórico do texto sem perder a beleza e a força que vestem as palavras, a leveza e a magia de que se investe a ficção. Que seja dado ao texto literário os tons que, de fato, são constitutivos dele. Afinal, a ciência com seus sistemas lógicos não resolve os dramas da existência, se distancia das sutilezas inerentes à vida; a literatura corrige essa distância porque permite uma reconstrução crítica do real pela linguagem, possibilitando caminhos de intervenção na forma como o homem constrói seu sentido de mundo.

1.4 “Desenredo”: “O tempo é engenhoso”

Nesta estória, ao iniciar a narrativa, “Do narrador a seus ouvintes” (ROSA, 2001, p.72), o narrador admite que é um “contador de estórias” e nos transporta como leitores/ouvintes a um contexto específico em que se faz sentir a predominância da oralidade. Dessa feita, o percurso narrativo é marcadamente, desde a sua pontuação, um diálogo permanente entre essas duas partes.

Infere-se ainda que, sendo o narrador aquele que porta o discurso da verdade ficcional, o ponto de vista adotado diz respeito ao do personagem-ator Jó Joaquim, o primeiro a ser apresentado na estória: “- Jó Joaquim, cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro de cerveja. Tinha o para não ser célebre” (ROSA, 2001, p.72). Como veremos agora, se trata de uma dupla faceta, pois ao passo que o narrador toma a defesa de Jó Joaquim este manipula o contexto de sua própria estória encaminhando os fatos para o desfecho desejado. Lembrando que é pela linguagem que ambos conseguem realizar esse feito/efeito.

Ao assumir a tarefa de ir à cata do(s) sentido(s) de um texto, a semiótica nos ensina que devemos tomá-lo em seu funcionamento interno, observando as relações semânticas de oposição, de equivalência entre um vocábulo e outro, entre um termo e outro termo, as opções temáticas e figurativas, o nível discursivo, os procedimentos empregados pelo enunciador em direção ao destinatário, entre outros aspectos. É esse arcabouço sintático-semântico que por ora nos interessa.

A provocação que dá início ao fio narrativo corresponde ao jogo de aquisição/privação concentrado no fato de possuir uma mulher (Livíria, Rivília, Irlívia). Essa provocação é o que muda o curso da vida de Jó Joaquim, antes visto com os bons olhos da aldeia como “quieto, respeitado e bom”. Como que num passe de mágica essa ordem é desestabilizada com a aparição da mulher “Antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão” (ROSA, 2001, p.72). Essa sequência apresenta uma alusão à maneira como o personagem enxerga a mulher a ele predestinada, conforme pressentiu. A frase “Aliás, casada” após essa primeira apresentação sugere o conflito inicial da narrativa, pois as implicações disso o leitor já pode antever.

No excerto, “Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor” (ROSA, 2001, p. 72), o advérbio intensifica tanto o momento quanto a permanência daquele encontro. Aliada a essa ideia, a referência ao mês de maio é como se o narrador dissesse que ali Jó Joaquim tivesse casado para toda a vida. Quanto à ideia de que o personagem “pegou o amor” nos alude ao fato de que nas expressões populares quando alguém é acometido por uma virose é comum ouvir-se: “Pegou caxumba! Pegou sarampo!”. Então, sugere o narrador que aquela mulher se apoderou na mesma sutileza com que um vírus se instala no corpo.

A partir do encontro, a competência modifica o fazer: “mas tendo tudo de ser secreto, claro, coberto de sete capas” (ROSA, 2001, p.72). Se instauram no personagem o desejo de potência e a disposição para o agir que substituem o sujeito de outrora mais ligado às virtualidades das convenções sociais. Os meios para atingir o desejado adquirem valor positivo em seu ver. A forma como os amantes se encontravam não trazia prejuízos à ordem estabelecida, pois o perigo era contornável: “Então ao rigor geral os dois se sujeitaram, conforme o clandestino amor em sua forma local, conforme o mundo é mundo. Todo abismo é navegável a barquinhos de papel (2001, p. 72). Assim cada coisa continuava a parecer em seu devido lugar,

Até que - deu-se o desmastreio. O trágico não vem a contagotas. Apanhara o marido a mulher: com outro, um terceiro... Sem mais cá nem mais lá, mediante revólver, assustou-a e matou-o. Diz-se, também, que de leve a ferira, leviano modo. (ROSA, 2001, p. 73)

Jó Joaquim desejava, mas era incompleto. Sofre de uma dupla e velada manipulação, de um lado pela aldeia, “alheia vigilância”, de outro, pela mulher que o induz a viver clandestinamente sua paixão. Quando da descoberta da dupla traição, Jó Joaquim não renuncia, apenas se retrai, se priva, mesmo sentindo o esfacelamento de seu ser “e foi para o decúbito dorsal, por dores, frios, calores, quiçá lágrimas, devolvido ao barro, entre o inefável e o infando” (ROSA, 2001, p.73). Não queria ser coadjuvante, “proibia-se de ser pseudopersonagem”, no entanto, tudo ainda se passava em segredo. Sua revolta era suplantada em nome de sua reputação.

Retomando os excertos “o trágico não vem a conta-gotas” e “devolvido ao barro, entre o inefável e o infando”, observa-se que a ideia de que os seres humanos podem ser moldados de acordo com a situação em que se envolver está presente no texto desde o início e vai sendo reconstituída progressivamente no conto. Com a mesma rapidez que a mulher aparece para Jó Joaquim, “Foi Adão dormir, e Eva nascer”, assim também, sua decepção foi abrupta. Do barro veio e ao barro retorna. Reduz-se a uma massa disforme, totalmente desorientado pelo ocorrido.

Lúcia Santaella (2001, p. 322) explica-nos que é a ação que gera movimento na narrativa, pois que origina o conflito por onde a personagem se define como tal. Esforço e resistência, ação-reação, inter-ação, esse conjunto é o que faz germinar o acontecimento, o fato, a experiência. Estes “só se processam pelo confronto com ações que lhes são opostas, que lhes opõem resistência”.

Essas características acima elencadas, segundo a autora, estão contempladas no nível da secundidade pierciana (Charles Sanders Peirce) em que a narrativa seria um certo modo de organização da linguagem que tende a registrar através do convencional (signo linguístico) os fatos existenciais, a dualidade de ações entre agente-paciente, o agir sobre objetos externos e o próprio eu. (Ibid., 2001, p.323).

O narrador em *Desenredo* nos mostra essa característica da narrativa num acontecer constante de ações que vão desencadeando outras. Jó Joaquim passa por vários conflitos, movido pelo esforço-resistência em viver plenamente aquele amor nutrido em seu ser, feito e refeito a cada estágio da trama.

A passagem “Ela – longe – sempre ao máximo mais formosa, já sarada e sã. Ele exercitava-se a aguentar-se, nas defeituosas emoções” (ROSA, 2001, p.73), mostra que o protagonista se distanciou da mulher não por querer, pois já havia suavizado o acontecido, “as coisas amaduravam” em seus pensamentos.

Então, deu-se a providência: o marido valente da mulher morreu. O narrador diz “O tempo é engenhoso” para dizer depois “os tempos se seguem e parafraseiam-se”. Logo que Jó Joaquim toma parte de que a mulher enviuvava tratou de nela acreditar, “num abrir e fechar de ouvidos”. Interessante notar o

que sugere este último excerto, parodiado de “num abrir e fechar de olhos”. Aqui, Jó Joaquim é personagem/ouvinte, nós, leitores/ouvintes, e também o serão, os moradores da aldeia. O foco da narrativa não está no que os olhos podem ver, mas no que os ouvidos fazem com que vejamos. A fala da mulher exerce com propriedade essa premissa, tanto que Jó Joaquim trata de logo com ele se casar para “feliz escândalo popular” (2001, p.73). Esses fatos da narrativa nos trazem duas questões que concernem ao poder do tempo e da linguagem protagonizada pela fala, nesse caso. Discutiremo-nas no prosseguir de nossas análises.

Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 247) ao tratar sobre a teoria dos atos de fala e sua relação com o pensamento, explica que um não corresponde ao outro na mesma proporção uma vez que “a fala não é signo do pensamento”, o primeiro não anuncia o outro como “a fumaça anuncia o fogo”. Isso não significa que ambos não se envolvam, daí que “a construção do sentido esteja enraizado na fala, e a fala seja a existência exterior do sentido”. Para o fenomenólogo,

[...] “é preciso que, de uma maneira ou de outra, a palavra e a fala deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou o pensamento para se tornarem presença desse pensamento no mundo sensível e, não sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo”.

O narrador apresenta nos gestos da mulher a dissimulação - “ela sutil como uma colher de chá, grude de engodos o firme fascínio” - que desencadeia a resolução de Jó Joaquim para o enlace matrimonial. O que foi ouvido dela para o personagem é mais importante do que acontecera, pois seus olhos viram o que seus ouvidos deixaram ver: a mesma mulher de antes, cheia de cuidados e de qualidades. Os traços corporais se tornam aliados da mulher no sentido de que o que fala é facilmente captado por seu destinatário e o induz a agir de forma semelhante ao começo, quando teve que se conformar com a clandestinidade.

O personagem continua sendo visto como homem de firme propósito, embora tenha, de repente, se casado com aquela figura suspeita. O casamento é uma convenção social, logo, redime o que antes dele se procedera. No entanto,

Sempre vem imprevisível o abominoso? Ou: os tempos se seguem e parafraseiam-se. Deu a entrada dos demônios. Da vez, Jó Joaquim foi quem deparou, em péssima hora: traído e traidora. De amor não a matou, que não era pra truz de tigre ou leão. Expulsou-a apenas, apostrofando-se, como inédito poeta e homem. E viajou fugida a mulher, a desconhecido destino” (ROSA, 2001, p. 73-74).

O recurso anacrônico explícito na ideia de que “os tempos parafraseiam-se” consiste na antecipação da constatação lógica a respeito da infidelidade da mulher que, uma vez tendo traído o primeiro marido e o amante (Jó Joaquim), seria previsível que este fosse traído novamente. Invertidos os papéis, mudam-se os compromissos. Jó Joaquim de amante para marido traído. No entanto, seu comportamento ainda é uma constante, repetindo-se tal qual na primeira sequência: renuncia à mulher infiel e se mantém fiel aos deveres sociais: “Tudo aplaudiu e reprovou o povo repartido” (2001, p.74). De certa forma, alguns torciam para que o desenlace fosse culminar na morte do amante, a exemplo do que ocorreu no passado. Mas, Jó Joaquim se resigna; um atalho para a retomada da confiança. Sente-se “histórico, quase criminoso, reincidente”. Tempo e espaço estão intimamente ligados na narrativa. Permanentemente movido pela paixão, analisa a configuração de seu espaço e espera com paciência, meditando seu amor e por ele se planejando para o porvir.

O personagem assume a culpa do seu presente, mas não se queixa nem se arrepende do que foi. Tem no tempo seu aliado. Retoma seu estado social: “Mas no frágio da barca, de novo respeitado, quieto. Vá-se a camisa, que não o dela dentro. Era o seu amor meditado, a prova de remorsos. Dedicou a endireitar-se” (2001, p.74).

Na narrativa rosiana, o tempo não é mensurado por um padrão cronológico. Corresponde aos estados de ânimo de sua personagens. Por isso ele é engenhoso, espectral, visionário. Instala-se tanto nos sujeitos do enunciado (personagens) quanto nos sujeitos da enunciação (autor/narrador/personagens). Jó Joaquim, firme em seu propósito de reaver a mulher de seu destino, prepara o cenário/espaço para recebê-la. Percebe-se então, o esforço de reconstrução da mulher, pois não é a ela que o personagem pretende transformar, mas, o que lhe impede de viver plenamente aquela paixão: o valor conferido a ela pela aldeia.

Greimas, (1993, p. 51) ao tratar sobre a semiótica das paixões, diz que “o sujeito apaixonado é de fato suscetível de ser modalizado” pelo projeto em que ele se engaja. Sendo assim, “a paixão se presentifica, no seio do discurso de acolhida, um conjunto de dados ao mesmo tempo tensivos e figurativos” (Ibid. 1993, p.56). Logo, dois universos semióticos se cruzam para o sucesso dessa empresa: o discurso da acolhida da paixão e o da própria paixão. Nesse raciocínio, o sujeito pode adquirir um duplo papel no percurso gerativo da significação: poder ser o agente - atestado como tal na acolhida do discurso da paixão - e sujeito de estado, afetado por essa mesma paixão.

Jó Joaquim se lança ao desafio discursivo da invenção “entrou sensível a aplicar-se, a progressivo, jeitoso afã [...]. Desejava ele, Jó Joaquim, a felicidade – ideia nata. Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira” (ROSA, 2001, p. 74). Já estava, há muito, afetado pelo sentimento. Agora, a competência constituía-se em progressivamente chegar ao fazer. Essa competência corresponde à obstinação em querer-fazer. Daí que, “apesar do conflito, tudo se passa como se, para o obstinado, o conhecimento do obstáculo suscitasse o querer” (GREIMAS, 1993, p. 68). Jó Joaquim planeja e executa a moralização de sua amada na verdade da recriação linguística. No trecho, os lexemas “remir, redimir” traduzem o que será dito e sua aceitação como verdade. Esse processo é o que ocorre semelhantemente aos efeitos que as narrativas orais provocam em seus ouvintes. Toda narração emerge no ato de contar porta uma verdade que se explica pelo alcance dos efeitos de sentido pretendidos num contrato sutil entre aquele que fala e aquele que ouve.

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. O que não era tão fácil como refritar almôndegas. Sem malícia, com paciência, sem insistência, principalmente. (ROSA, 2001, p.74).

Os correspondentes semânticos “lenda”, “embustes”, “lérias” se colocam na narrativa como elementos constitutivos do discurso da paixão e produzem um efeito de sentido irônico para demarcar a natureza da ação de Jó Joaquim.

É a colocação desses elementos em discurso que dará legitimidade à mulher reinventada. A moralização, nesse caso, se manifesta por intermédio de julgamentos que refutam o passado e se organiza na práxis enunciativa como uma predisposição para a receptividade da operação discursiva. Tem-se, portanto, um exercício de metalinguístico se operando na reelaboração astuciosa do passado: “Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico e contraditório rascunho. Criava, transformada realidade, mais alta” (ROSA, 2001, p. 74).

A partir de então, a estratégia discursiva de Jó Joaquim alonga-se em descrições, “antipesquisas”, “conversinhas escudadas”, “remendados testemunhos”. O percurso da construção teórica da mulher amada repousa em axiologias costuradas com o intento de sua regulação no devir social. Jó Joaquim empreende um trabalho discursivo insistente no convencimento, que repousa na medida e no excesso, simultaneamente. Na medida, porque constrói a moralização em conformidade com as ditas regras sociais; no excesso, porque seu fundo ideológico recai sobre a lucidez e a ilusão, a discrição e a indiscrição, o real e o figurativo.

Para Guimarães Rosa, o início e o fim da literatura resultam das conexões desses contrários. Ainda que o real seja o lugar das limitações, das incertezas, do sofrimento, o ser humano não perde sua competência criativa para solucionar esses problemas existenciais através da intuição, dos sentimentos, da imaginação. No universo das narrativas de Rosa, a vida está sempre em transformação, em mutação. O mundo ficcional nos permite restabelecer uma ligação com os elementos fundamentais de nossa existência, e assim, recuperar na fragmentação deste mundo de ordem e razão algo que expresse seu sentido.

Jó Joaquim ecoava sua verdade aos quatro cantos. Ele a escutava e se fazia escutar. “Celebrava-a, ufanático, tendo-a por justa e averiguada, com convicção manifesta. Haja o absoluto amar – e qualquer causa se irrefuta” (ROSA, 2001, p. 75. O neologismo semântico “ufanático” – “amalgama de ufano e fanático” (MARTINS, 2008, p. 511) – sintetiza o próprio Jó Joaquim em sua diligência. É ufanista/fanático porque exalta a imagem da mulher num tom de exagero e admiração, projetando nela a imagem de “justa”, “averiguada”. O apaixonado Jó Joaquim realiza tudo isso com a convicção imposta pelo desejo

de reaver sua amada e não de qualquer forma, mas “irrefutavelmente” consagrada por sua nova imagem.

Resultou que a ela “chegou “lá a notícia, onde se achava, em ignota, defendida, perfeita distância. Veio sem culpa. Voltou, com dengos e fofos de bandeira ao vento” (ROSA, 2001, p. 75). Após ritual purificativo empreendido por Jó Joaquim, a amada-amante volta triunfal, limpa, livre das máculas do passado.

È constitutivo do processo de escrita de Guimarães Rosa que a narrativa tenha o poder de revirar a ordem dos fatos, de montar as personagens com os resíduos de suas próprias histórias, de fazer as coisas passadas se revirem do lugar, abrindo-se para a reinvenção. Nessa seara, o narrador é figura que conta e reconta (no conto, temos o exercício metalinguístico - dois narradores, um que observa e conta os fatos e outro-personagem que refaz o passado de sua amada), diz e desdiz, compara o incomparável e realiza o movimento de alternância entre o ir e vir, entre a proximidade e a distância. A profusão de imagens que resultam daí evidencia o poder da “língua rosiana” em relação à linguagem que, segundo Patrícia Carmelo (2013, p.168), “tem como proposta este mergulho, esta ida ao âmago da própria linguagem” onde se articulam a potência do discurso e da figuração que:

[...] constituem formas pela qual a linguagem se afasta da função comunicativa para demarcar a dimensão em que o sentido se aproxima do som, da materialidade do signo, que aponta para o não-sentido [...] considerado como lugar de criação dos múltiplos sentidos, e não pura ausência [...]. (Ibid., 2013, p.169)

Na sequência “veio, voltou, vento”, a aliteração aponta para essa dimensão em que o som assemelha-se ao sentido, revelando a face da linguagem além do significante.

O texto termina com a seguinte constatação narrativa: “Três vezes passa perto da gente a felicidade. Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida” (ROSA, 2001, p.75). O anagrama “Vilíria” que traduz a inconstância da mulher desde o início do conto (Livíria, Rivília, Irlívia), apresenta-a transformada. Invertendo a lógica popular de que a felicidade só bate uma vez em nossa porta, após se repetir infiel por

três vezes na vida de Jó Joaquim, Vilíria retorna apoteoticamente seu lugar na vida de Jó Joaquim. Podemos ainda acrescentar, que Vilíria é um anagrama neológico formado pelos vocábulos “vil” e “lírio”. Dada a significação deste como sendo sinônimo de brancura, pureza, inocência e, daquele como o que está relacionado à maldade, ao desprezível, conjugam-se para designar o caráter multifacetado da mulher.

Convém lembrar que esses dois vocábulos não são totalmente contrários já que o lírio apresenta uma imagem ambivalente que designa de um lado, uma relação com o pecado, com o amor proibido, de outro, por ter correspondência com o virginal que inspira tentação. O lírio assume variadas simbologias resultantes do valor que cada cultura atribui a ele. Ademais, as prostitutas medievais o utilizavam como uma de suas marcas; nos brasões da realeza francesa foi utilizado para designar poder, soberania, lealdade e honra; para a cultura chinesa, representa a fartura, o amor eterno e o verão; na crença cristã simboliza entrega mística à graça divina.

Mais uma vez o jogo sonoro imprime uma forma de ver e atribuir sentidos ao enredo narrativo. A imagem polissêmica da mulher narrada durante todo o conto desemboca numa incorporação de todos os elementos descritos e, ao mesmo tempo, de nenhum, pois a nova imagem se compõem de uma espécie de exorcização de seu passado. Esse tipo de contradição é o que permite a transformação das personagens rosianas em muitos contos de *Tutaméia* e em outros textos.

Nesse compasso, Jó Joaquim não é mero personagem, é transformador de seu próprio destino e o faz se apoderando do poder que a linguagem/fala lhe confere, imprimindo seu desejo à narrativa, descompensando a ordem social estabelecida que poderia ter propiciado um fim trágico pela previsibilidade por ela imposta. A mudança desse curso é o que dá origem ao desenredo, aludido pelo título do conto.

Observemos ainda que todo o esforço de Jó Joaquim não estava em mudar o caráter real de sua amada, pois a transformação se deu, primordialmente, no nível da invenção na e pela linguagem verbal. É o que sugere o narrador em “conviveram convolados”. Conviver, no sentido de aceitar o outro e suas peculiaridades, saber lidar com a diferenças; convolar, aplica-se à mudança do ponto de vista. Portanto, um termo contamina-se do sentido do

outro o que nos autoriza acrescentar no exame semântico da estrutura em questão que a felicidade de Jó Joaquim estava condicionada à aceitação/resignação frente aos erros de sua amada de uma parte, e de outra, à capacidade para o agir, criando, nesse mote, o cenário dessa aceitação, engendrado pela via linguística.

Entende-se, com isso, que tal qual Jó Joaquim e sua capacidade para se refazer do ostracismo da desilusão amorosa através de invenção/estória no infinito jogo de sentidos que a linguagem lhe permite utilizar, assim também, a literatura faz, refaz nossos pontos de vista se reordenarem para observar o mundo sob vários ângulos, nos fazendo ver como o homem engendra a realidade, como a manipula. Visto desse modo, o narrador tem sempre a responsabilidade de escolher, dentre as várias formas de narrar, aquela em que possa reivindicar do leitor sensibilidade na busca dos significados criados pelo mundo inscrito na categoria do imaginário, do faz-de-conta. Trata-se de uma leitura cúmplice dos fatos ficcionais, de uma forma de lhes imprimir sentido(s), pois todos os sujeitos desse processo se envolvem nesse processo onde a ação se encontra com o próprio enredo.

2 UM MILAGRE POR VEZ: o que há por trás do enredo.

Neste capítulo nos debruçaremos sobre a leitura de quatro contos: *Azo de Almirante*, *Barra da vaca*, *Curtamão* e *Reminiscção*. Nessas estórias, buscaremos discutir o que se encontra no entremeio das ações e reflexões das personagens, na medida em que o enredo vai sendo tecido pelo narrador. Verificaremos como o falseamento da realidade através da ficção descortina para o leitor um elemento novo criado nesse processo de interação que envolve os agentes da construção dos significados da própria narrativa.

As narrativas rosianas sugerem alternativas inesperadas para o destino humano. Destoam das convenções sociais, embora estejam completamente arraigadas, impregnadas do insólito, do arcaico, do passado. Atos e gestos são narrados como milagres frente às leis da causalidade mundana. Sendo assim, não poderíamos deixar de considerar o papel da linguagem nessa empreitada, continuaremos à busca dos sentidos por ela propiciados na insistência de nossas releituras, de nossas idas e vindas nos textos.

Ao nomearmos os subtítulos, extraímos frases contidas nos próprios contos que, cheias do simbólico, do mítico, do imagético, incluem reflexões acerca das personagens e suas eternas buscas.

A linguagem rosiana nos convida a vivenciar os cenários rústicos do sertão nestas estórias, como assim já tinha sido feito em outras e no romance. Portanto, nessa ordem de leituras continuaremos a mergulhar no universo rosiano através dessas estórias que nos oferecem uma porta de entrada ao ermo, dos cantos/recantos intocados pelo progresso, pelos sentimentos, crenças e reações de outros tempos.

2.1 *Azo de almirante*: “o gênio é punhal de que não se vê o cabo”.

Azo de almirante é o quarto conto do livro *Tutaméia* e narra a estória do canoeiro Hetério que transforma o ato heroico de salvar de pessoas de uma enchente em atividade lucrativa, após perder a esposa e as filhas no mesmo evento.

No título do conto, os termos *azo* e *almirante*, apresentam correspondência com o posicionamento tomado pelo protagonista após o trágico acontecimento. Martins (2006) explica o significado de *azo* como “destino, predestinação, fado” e, sabendo que *almirante* equivale a mais alta patente da Marinha, podemos dizer que o termo sugere que Hetério é navegante grandioso; aquele que toma o comando de sua vida. Entretanto, à medida que a narrativa vai avançando, os elementos que descrevem o modo de ser da personagem põem em dúvida o seu caráter, pois o que, em princípio, parecia apenas uma reação admirável à perda da esposa e filhas, vai tomando outro direcionamento. Isto se insinua na reflexão do narrador que declara: “O gênio é punhal de que não se vê o cabo.” (ROSA, 2001, p. 54). Portanto, há uma face do canoeiro que não se deixa revelar totalmente.

Em *Tutaméia*, as personagens são preponderantemente enigmáticas. Nem mesmo o narrador apreende as sensações das personagens ao ponto de explicá-las em sua plenitude. Em *Antiperipléia* o guia do cego, a partir do qual a estória deste é contada, assinala, à certa altura do conto, que “Cego esconde mais que qualquer um, qualquer logro” (ROSA, 2001, p. 43), admitindo que o ser humano é um complexo de emoções e pensamentos inabarcável; em *Se eu seria a personagem*, destaca-se a pluralidade do *eu* em que o narrador sendo personagem e leitor de si mesmo ressalta: “o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras: só sabemos de nós mesmos com muita confusão” (ROSA, 2001, p.199).

Ao analisarmos as personagens desses contos, pensamos sobre elas a partir do que nos é revelado pelo autor. Mas, quando nos deparamos com o que a linguagem literária nos permite entrever, ficamos tentados em querer desvendar o mistério das palavras e ir mais além, desbravando os recônditos do texto. Mergulhamos então, numa incessante construção de sentidos,

estabelecemos contato com os sentimentos das personagens para interpretar seus pensamentos e ações e, por conseguinte, suas dúvidas existenciais.

Se analisarmos a formação do nome *Hetério*, percebemos que este sugere a marca da diferenciação e da resitência/persistência, reunidos dois elementos de significação, a saber: o radical grego *heter-* (outro, diferente) e o homônimo etéreo, relativo ao éter, próximo à ideia de *divino*; por semelhança sonora, próximo também, à ideia de eterno. No trecho, “Não exclamou. Não se pareceu com mais ninguém [...]” (ROSA, 2001, p.55). ficam demarcados dois comportamentos que marcam a personalidade de Hetério: a atitude de resignação e a mudança radical que opera em sua vida. Portanto, não faz alarde pela perda, ao contrário, “já estava ele adquirindo as boas canoas, de que precisava [...]”(ROSA, 2001, p.55).

Outro elemento que consta no nome da personagem, o sufixo nominal “-rio”, pode equivaler ao substantivo *rio* que apresenta grande importância simbólica nos contos de Rosa. Conforme Chevalier (2000, p.781), “[...] o rio aponta sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios”. De início ao fim, a vida de Hetério possui relação com o rio, pois, marca um Hetério, de antes da inundação que ceifa a vida da mulher e filhas, e outro Hetério, de depois da tragédia, e, nesse contexto, é divisa mediadora de sua vida e morte, da manutenção de sua sobrevivência e de seu fim.

A esse propósito, convém destacar que a metáfora do rio se efetiva nos contos rosianos por um movimento que encadeia outras metáforas. Esse movimento resulta numa série de imagens que se sobrepõem e, ao mesmo tempo, se complementam. No conto em questão, a água, as canoas, “o sol a tombar” são exemplos de algumas dessas metáforas.

Imergir na água é “retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova [...]” (CHEVALIER, 2000, p.15). O curso das águas do rio renovam as atividades de Hetério e dá-lhe fôlego para continuar na empreitada de haver-se lucrando. O seu ofício vai se transformando, conforme mudam as situações; primeiro, por conta das enchentes “[...] destruíra-se a ponte da Fôa, cortando a estrada, ali de movimento. Hetério despachou-se para lá, tripulantes ele e os filhos, e outros moços, e arranjaram-se ao travessio” (ROSA, 2001, p. 55); depois, ao ficar

pronta a ponte, Hetério pôs termo ao ofício já que não tinha como continuar lucrando com as travessias, “[...] se reavivara. Descobrira-se, rio acima, uma mulher milagreira jejuadora, a quem os crentes ocorriam. Vieram também, para passadores, ele e os seus” (ROSA, 2001, p. 55); em seguida, “[...] Desaparecida de lá a mulher beata, Hetério com os dele saíram-se imediatamente a mascatear, revendendo aos ribeirinhos mercadorias e miudezas” (ROSA, 2001, p. 56); “Daí, vai, começou a construir-se barragem para enorme usina, a do Governo [...]. Rearvorado, logo Hetério largou-se para lá com seu lóide de canoas” (ROSA, 2001, p. 56); enfim, quando parece não haver mais o que fazer, Hetério encontra “um Normão, homem apaixonado [...], propício, queria reaver sua mulher, que o pai guardava, prudente, de refém, na Fazenda-do-Calcanhar [...]. O rio não deixa paz ao canoeiro”. (ROSA, 2001, p. 57).

O recurso da repetição, ocorrência frequente na contística rosiana, processa-se em cada ato da personagem numa constante adequação ao que o rio o condiciona fazer. A vida de Hetério é travessia em que o rio acena sempre para o *dever* das coisas futuras, pela busca do novo. O transcorrer das águas aponta sempre a direção a ser seguida, e aponta para a irreversibilidade das coisas. Na estória, o rio separa o homem simples, que ficou para trás, do homem que em tudo vê motivo para ter sucesso financeiro.

A canoa tal qual uma barca, meio de travessia, tanto de vivos quanto de mortos, representa a passagem de Hetério pela vida e para a morte. Nesse ponto, percebe-se que a narrativa se desenvolve de forma circular e, a propósito do local onde Hetério empreende sua primeira viagem, Fazenda-do-Calcanhar, é também, o último, onde morre por ocasião do resgate da mulher de Normão.

No excerto “O rio não deixa paz ao canoeiro”, infere-se que a existência do canoeiro é forjada sempre em relação ao rio numa dimensão temporal fortemente personificada. Dessa feita, é interessante notar como o tempo se configura na narrativa rosiana.

Para Guimarães Rosa, o tempo não pode ser concebido sem que seja representado, percebido, vivido. Por isso, há uma espécie de desordem temporal aparente em seus contos visto que o tempo não transcorre nessas estórias como simples sucessão de fatos, não é unidimensional.

Com efeito, Merleau-Ponty (2011, p.551) considera que “o tempo supõe uma visão sobre o tempo” e explica o que ele chama de confusão metafórica a suposição de que “se o tempo é semelhante a um rio, ele escoia do passado em direção ao presente e ao futuro. O presente é a consequência do passado, e o futuro é a consequência do presente”. Para ele, essa lógica só tem funcionalidade se considerarmos um testemunho para o curso do rio. Nos contos de Rosa, a linearidade é interrompida constantemente pelas reflexões/divagações das personagens, do narrador, provocando um constante ir e vir no fluxo narrativo.

O conto, em análise, inicia-se próximo de seu fim. No primeiro parágrafo, o leitor se depara com a descrição da cena que culminará na última missão de Hetério: recuperar a esposa de Normão, mantida enclausurada pelo pai fazendeiro. A perspectiva do narrador parece ser a de alguém que observa o acontecimento à margem do rio: “Longe, atrás uma de outra, passaram as mais que meia dúzia de canoas, enchusmadas e em celeuma, ao empuxo dos remos, a toda a voga” (ROSA, 2001, p.54). Nesse excerto narrativo, o verbo passar encontra-se no pretérito perfeito (*passaram*), diferente do que ocorre, logo em seguida com os próximos verbos:

O sol **a tombar**, o rio **brilhando** que qual enxada nova, **destacavam-se** as cabeças no resplandecer. **iam** rumo ao Calcanhar, aonde se **preparava** alguma desordem. De um Hetério **eram** as canoas, que ele **regia**. (ROSA, 2001, p.54).

O uso de dêiticos temporais como “a tombar”, “brilhando”, designando gerúndio, e “destacavam”, “iam”, “preparavam”, “eram”, “regiam”, predominando, portanto, o pretérito imperfeito, vivificam os fatos, dando a entender que eles se desenvolvem no exato instante em que são contados. O uso simultâneo do gerúndio e do imperfeito dá um efeito de prolongamento à narração; os acontecimentos duram, o tempo passa mais lentamente. Quanto mais o leitor mergulha na linguagem do texto, tanto mais vislumbra os sentidos, os cenários, os pensamentos, as indagações que não se mostram com nitidez, a não ser que se vá à cata deles. Essa fusão, num só parágrafo, do primeiro verbo (*passaram*) com os demais projeta a ideia de que o tempo é substância

que dura na prosa poética rosiana; é simultâneo, é contíguo; subjetivo porque é, ao mesmo tempo, hipotético.

Dessa forma, a metáfora do rio e a proposição sobre o tempo, tão abundantes nos contos rosianos, integram o questionamento filosófico do autor a respeito da temporalidade: o tempo permanece sempre o mesmo; as dimensões temporais (passado, presente, futuro) não fazem senão confirmar umas às outras, explicitando todas, o que está implicado em cada uma e, portanto, exprimindo uma só dissolução ou um só ímpeto: a própria subjetividade.

Conforme os postulados da Fenomenologia, não podemos compreender o sujeito, inserindo-o no tempo: isso seria imobilizá-lo; antes, convém dizer que o tempo é alguém, uma vez que a “subjetividade não está no tempo porque ela assume ou vive no tempo e se confunde com a coesão de uma vida” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 566); não é o sujeito que toma a iniciativa da temporalização; ao contrário, o tempo funde-se através do sujeito.

Ademais, Merleau-Ponty conclui que:

Não é passado que empurra o presente nem o presente que empurra o futuro para o ser; o porvir não é preparado atrás do observador, ele se premedita em frente dele, como a tempestade no horizonte [...]. Portanto, o tempo não é um processo, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de minha relação com as coisas. Nas próprias coisas, o porvir e o passado estão em uma espécie de preexistência e sobrevivência eternas (MERLEAU-PONTY, 2011, p.551).

Não esqueçamos nossa proposição de que o nome “Hetério” poderia, por analogia, significar *eterno*; da mesma forma, assim como o tempo, Hetério *permanece*. A despeito de tantas adversidades, continua resiliente e com sua persistência está sempre se renovando. Sua existência é forjada pelas ações que o capacitam a lidar com as mais diferentes situações, aos obstáculos.

Nesse sentido, Hetério, “sabendo lidar com os fatos”, quando da ocasião em que “salvou quantidade”; “repronta” e “se reaviara”, expressões que se referem, respectivamente, ao evento em que uma ponte é levantada em lugar de outra que havia sido destruída pela enchente, pondo fim ao “bom ofício” que, por sua vez, é prontamente substituído por outro; “semi-ator”, “rearvorado”

(reerguido, reanimado); “definitivo severamente decerto”. Todas essas expressões referem-se aos comportamentos de Hetério diante das intempéries. Essas reanimações nos fazem entrever um sujeito que precisa agir constantemente para que seu destino se manifeste. Numa alusão ao curso do rio, podemos dizer que Hetério nada contra a correnteza dos fatalismos.

Já nos afirma a fenomenologia merleau-pontyana que o tempo é o fundamento e a medida de nossa espontaneidade; somos inteiramente passivos e inteiramente ativos porque não somos nem um automatismo dominado por uma vontade, nem também, uma percepção dominada por um juízo; a potência que faz Hetério ir além do que era esperado para um homem de família, outrora “merecedor de silêncio”, lhe é dada com a própria temporalidade e com a vida.

Na ocasião do salvamento, Hetério “ajuntou canoas e acudiu, valedor, dado tudo, sabendo lidar com o fato, o jeito de chefe. Ímpetos maiores nunca houve, coisa que parece glória” (ROSA, 2001, p.55). Essa sequência narrativa engloba, praticamente, todos os atos que serão narrados sobre a vida do canoeiro. As formas verbais *ajuntou* e *acudiu* tratam da primeira descrição sobre a personalidade de Hetério, um homem simples que agregou com o instrumento (a canoa) de seu ofício o povo em desespero. *Espírito Solto*, referência parodiada da passagem bíblica que narra o Espírito Santo caminhando sobre as águas, que atende prontamente às suplicas “em meio ao de repente mar”, demonstrando grandeza espiritual, atitude milagrosa, divina, grandiosa; já o sintagma *valedor*, derivação de valer, possui duplo sentido, podendo designar aquele que ajuda, ampara, ou a ideia daquele que vale, expressando mais *o ter* que *o ser*, e que comunga com as duas outras expressões *sabendo lidar com o fato* e *o jeito de chefe*, apontando para a posição de liderança que o canoeiro ocupará, passando da condição de salvador para negociante, conforme ilustra este outro trecho: “Trazia ele então lápis e grande caderneta, em que assentava e repassava difíceis contas. Os que o seguiam, pensavam em riqueza” (ROSA, 2001, p.56).

Dos parágrafos finais do conto, destacamos o seguinte:

Assim ao de longe, contra raro sol, viu-se a fila de canoas, reta rápida, remadas no brilhar, com homens com armas, de Normão,

que rumavam à rixa e fogo. Hetério comandava-as, definitivo severamente decerto, sua figura apropriada, vogavante.

A essa descrição, podemos comparar duas outras. A primeira, do início do conto: “O sol a tombar, o rio brilhando que qual enxada nova, destacavam-se as cabeças no resplandecer” (ROSA, 2001, p.54); e a segunda: “Agora, ao pôr-do-sol, desciam as canoas – de enfia-a-fino, serenas, horizonteantes, cheias de rude gente à grita, impelidas no reluzente[...]” (ROSA, 2001, p.56).

Vê-se, então, presentes nesses trechos, as imagens do sol na demarcação cronológica da narrativa (*contra raro sol; o sol a tombar; ao pôr-do-sol*). É como se, a cada instante, o narrador se posicionasse em lugares diferentes para observar o mesmo fato, determinando assim, as temporalidades que, no conto, parecem estar presentes em suas três instâncias (presente, passado e futuro), cada uma não como continuidade da outra, mas como “acontecimentos” recortados, por um observador finito, na totalidade espaço-temporal do mundo que percebe as mudanças e se projeta para que ver as coisas acontecerem. Esse recurso anacrônico utilizado pelo narrador remete-nos à ideia do que Merleau-Ponty assinala a respeito das temporalidades:

[...] o passado não é passado, nem o futuro é futuro. Eles só existem quando uma subjetividade vem romper a plenitude do ser em si, desenhar ali uma perspectiva, ali introduzir o não-ser. Um passado e um porvir brotam quando eu me estendo. Um passado e um porvir brotam quando eu me estendo em direção a eles. Para mim mesmo, eu não estou no instante atual, estou também na manhã deste dia ou na noite que virá, e meu presente, se se quiser, é este instante, mas é também este dia, este ano, minha vida inteira. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 564).

É interessante notar que a aparente confusão cronológica na narrativa rosiana é resultado de um trabalho de apurada consciência ficcional. Para Guimarães Rosa, o fundamental é que o texto permaneça sempre aberto, oferecendo ao leitor inúmeras possibilidades de (re)leitura, levantamento de hipóteses, assim, este pode percorrer o caminho trilhado pelas personagens e outros mais possíveis para compreender os motivos, os sentidos do texto. O autor leva, dessa feita, o leitor a apreender a cena de vários ângulos e de várias perspectivas temporais.

Ainda nos últimos parágrafos, os termos “vogavante” e “vogavagante” descrevem dois momentos decisivos na jornada de Hetério. Segundo Martins (2008), o primeiro refere-se ao “remador que vai sentado na bancada da proa”; o segundo, elemento “composto pela justaposição dos radicais *vogar* (deslocar-se sobre a água impelido com o auxílio de remos, flutuar; navegar) e *vagar* (andar sem destino)”. Nesse caso, o termo “vogavante” indica a situação de comando com que Hetério encarou a missão de resgate da mulher de Normão, “definitivo severamente decerto” (ROSA, 2001, p. 57); após a missão, Hetério “continuou, a esporte de ir, rio abaixo, popeiro proezista, de levada, estava ferido, não a conduzia [a canoa] de por si [...]” (ROSA, 2001, p. 57), totalmente entregue aos desígnios finais de sua travessia.

Nesse sentido, a água está presente em todos os momentos da vida da personagem. Quando a canoa bate numa elevação de pedras e faz rombo, ele, por sua vontade, decide virá-la, “num completamento”. No entanto, ainda “escafedeu-se de espumas, braceante, alcançou o brejo da beira, onde atolado se aquietou” (ROSA, 2001, p.57). Percebe-se que o termo *aquietou* designa a ideia de morte, de quietude permanente, sugerindo o fim da jornada da personagem pelo rio. As linhas finais descrevem a face da personagem: “Acharam-no – risonho morto, muito velho, velhaco – a qualidade de sua pessoa (ROSA, 2001, p.57), dando um ar de mistério, característica comum das personagens da obra; nunca se deixam revelar totalmente e estão sempre retornando no sentido de que esse retorno é altamente simbólico, manifestando-se de várias maneiras. No conto em questão, a personagem vivencia o sagrado no instante último de sua vida, pois a face risonha contradiz com o perfil explicitado durante todo o conto.

Isso mostra que a estória não finaliza por completo, o que é comum nos contos em *Tutaméia*; a personagem permanece porque traz consigo questões existenciais que permeiam nosso imaginário. A morte do protagonista, ao contrário de representar o fim da estória, deixa ao leitor questionamentos sobre o sentido da vida; a ficção cumpre seu papel de abrir o leque para as inquietações do homem na busca de conhecer a si mesmo.

Admite-se, portanto, que mesmo tendo inúmeras possibilidades de leitura do texto ficcional, o leitor precisa ter a consciência de que nunca o desvelará completamente. Por isso mesmo, as narrativas rosianas negam a

possibilidade de se chegar a uma visão totalizadora do mundo. Seja por meio das relações dentro da narração, seja pela participação exigida do leitor no processo de compreensão do texto. Sente-se que a autoafirmação do homem não resulta de uma abstração globalizante, mas, e sobretudo, de sua relação com o outro e com as coisas do mundo; sendo assim, a vida é propriedade comum e todos os seres humanos estão interligados através desta verdade fundamental.

2.2 Curtamão: “Olhos põem as coisas no cabimento”

O conjunto das estórias de Tutaméia trazem em si a reflexão sobre o fazer literário; o enfoque deste trabalho já sugere, desde o título, especial atenção a esse aspecto. Daí pontuarmos o caráter metaliterário e, ao mesmo tempo, metalinguístico da obra, a exemplo dos comentários feitos na Introdução a respeito dos quatro prefácios quando observamos que a leitura destes exige uma relação de solidariedade dentro do processo de interlocução.

Além dos prefácios, dois títulos, epígrafes (duas para o livro e outras para várias narrativas), dois índices (um no início, outro no final), a obra traz uma variedade de marcações gráficas (o itálico, fonte diferenciada para algumas frases no início e final dos contos, notas explicativas) o que já deixa subentendida a necessidade de releitura. De Schopenhauer, as duas epígrafes explicitam muito bem essa exigência primeira para a compreensão dos textos de *Tutaméia*:

“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.” (p.5)

“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem” (p.266)

Esses limiares do texto provocam uma expectativa que multiplica a capacidade de interpretação do leitor, pois este lida com os pressupostos que esses elementos paratextuais trazem enquanto significação para aclarar o que ficou retido do próprio processo de leitura dos contos. Dessa forma, o leitor é

impelido a reler, refletir, problematizar a cada palavra, a cada frase, e não fica à mercê de sua subjetividade, mas constrói um pacto de leitura ativo, tomando por base as sinalizações deixadas pelo autor.

O conto em questão traz um *incipit*, uma abertura que inicia e orienta o tipo de narração que se processará, ou que deixa entrever algo sobre o conteúdo do texto. Dessa maneira, o narrador principia: “Convosco, componho.” (ROSA, 2001, p.67). Aqui, anuncia como se dará o mecanismo da narração e também da interlocução; o leitor é chamado a fazer parte da construção da estória e a ficar ciente de sua importância no contingente a ser narrado.

No livro, encontramos vários outros *incipits* preparando o leitor para o porvir da estória, reivindicando deste uma participação diferenciada na construção dos sentidos entranhados no enredo. Citamos, como exemplos:

Conta-se, comprova-se e confere que, na hora, Joãoquerque assistia à Mirra frigir bolinhos para o jantar. (“Estória n.3”) p.86.

Agora o caso não cabendo em nossa cabeça [...]. (“João Porém, o criador de perus”) p. 118.

Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto. (“Reminiscção”) p. 126.

Está-se ouvindo. (“Lá, nas campinas”) p. 130.

Ponha-se que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso. (“Os três homens e o boi”) p. 164.

Recerto. Quem foi? Do qual só o todo pouco sei, porém, desafio e amostro, e digo. (“Rebimba, o bom”) p. 183.

Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras: só sabemos de nós mesmos com muita confusão. (“Se eu seria personagem”) p. 199.

Se o assunto é meu e seu lhe digo, lhe conto; que vale enterrar minhocas? (“-Uai, eu?”) p.247.

Seja inquirindo o leitor através de uma pergunta direta, seja pelo uso de pronomes que designam a parceria entre o narrador e o interlocutor, os contos de *Tutaméia* trazem no seu bojo algumas condições para que sejam desvendadas as ideias que se interpolam no curso narrativo; constroem um direcionamento para a recepção do texto, fundado na releitura insistente de seus enunciados.

“Curtamão”, nesse conjunto grandioso, traz em seu enredo um elemento figurativo (a casa) que nos proporciona reflexões sobre o fazer literário na medida em que tanto a estória narrada quanto o modo como a narração se processa não nos pode passar despercebido. Isso, mais uma vez,

remete-nos a pontuar o caráter metalinguístico da obra, conforme já referendado nos prefácios, na introdução deste trabalho, bem como na análise do conto “Os três homens e o boi”.

O enredo do conto gira em torno da ideia de como foi construída a casa, criada para um fim diverso daquele que assume no presente da narrativa: a de “prédio que o Governo comprou, para escola de meninos (ROSA, 2001, p.67). Esta (a casa) se constitui num elo entre os dois personagens, o narrador e Armininho, em prol de um projeto com propósitos diversos: o narrador, que queria realizar o tão desejado sonho de projetar uma casa, haja vista que seu tino para mestre-de-obras não dispunha do crédito popular; e Armininho, desenganado pela perda do mais que desejado casamento com a noiva que lhe foi tomada por um tal Requinção, valentão sem escrúpulos que ameaçava escorraçá-lo do arraial .

Nessa empreitada, segue-se a narração dos fatos pelo narrador que de alvenel a mestre arquiteto, rememora com orgulho as venturas alcançadas pelos desenganos alheios.

Antes de iniciar a estória da existência da casa, o narrador deixa explícita que a ideia de que ele detém a ordem dos acontecimentos que constituem o enredo e, apesar de solicitar a parceria do interlocutor, define que esta tem seus limites definidos, assim também como a própria casa possui os seus. Vocábulos como *aufere*, *fachada*, *oitão*, *cimalha*, característicos do campo semântico da construção são utilizados para demarcar essa lógica interna da narrativa.

Dizendo, formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada. Mas o mundo não é um remexer de Deus? – com perdão, que comparo. Minha será, no que não se tasca nem aufere, sempre, em fachada e oitão, de cerces à cimalha. Olhem. O que conto, enquanto; ponto. Olhos põem as coisas em cabimento. (ROSA, 2001, p.67)

Sendo assim, o paradoxo que encerra a ideia da construção da estória – *fechei redonda e quadrada* – pode tanto referir-se tanto ao ato de narrar quanto, metaforicamente, pode designar o ideário que propiciou a construção da casa. O narrador mantém um posicionamento aparentemente contraditório: quer a estória sendo o resultado de uma construção coletiva ao passo que não admite que nela sejam postos fatos avessos aos que guarda na memória.

Essa postura do narrador-personagem revela-se, inclusive, na ocasião em que este apresenta o projeto da casa ao Armininho que, a despeito de ser o dono, não opina sobre a estrutura arquitetônica, garantindo apenas as condições para que a casa seja construída. Assim, o narrador esclarece que aquela casa é criação sua, embora nascida das dores alheias – “De lá a gente saiu, arrastando aquele peso alheio, paixão, de um coração desrespeitado”- (ROSA, 2001, p.68), e deixa a insinuação de que se o mundo é “um remexer de Deus”, ele (o narrador) investe-se da autoridade de re(criar), conforme o que lhe confere o livre arbítrio.

Dessa feita, o narrador, parafraseando um dito popular (“quem conta um conto, aumenta um ponto”), chama a atenção do interlocutor para que este lance um olhar atento ao que será narrado, pois considera que somente “os olhos põem as coisas no cabimento”. Nessa ordem de raciocínio, infere-se do trecho “O que conto, enquanto; ponto.” que para alcançar o sentido do que será dito sem cometer equívocos, é preciso atentar para o que se expressa em cada palavra, em cada detalhe.

A pontuação, nessa perspectiva, assume importante papel na construção desse sentido. Chacon (1998) nos instrui a ver os sinais de pontuação como marcas gráficas que atualizam não só o ritmo pretendido que o autor deseja apresentar, mas também, sua intenção e seus propósitos, orientando a ação linguística do leitor no intuito deste alcançar um sentido mais próximo do pretendido. Nesse caso, infere-se que a vírgula no excerto, “O que conto, enquanto; ponto.”, ativa uma operação sintática subtrativa (elipse), uma vez que, anteposto à conjunção *enquanto*, marca a ideia de temporalidade sugerindo ao interlocutor que se atenha ao agora, ao momento da narração. O uso da vírgula e do ponto-e-vírgula, logo em seguida, se presta a uma função pragmática, pois nota-se a intenção do narrador em fazer crer ao interlocutor que seu papel é como ouvinte e que deve posicionar-se enquanto tal no instante mesmo da narração até que seu desfecho e seu fim tenham sido efetuados. Nesse prisma, o narrador apresenta-se como autoridade do discurso narrativo, tanto por ser ele quem conta a estória, como também por ter sido, ele próprio, aquele quem idealizou o objeto a ser descrito e narrado, sendo, portanto, partícipe direto do processo que instituiu a existência daquela obra.

Logo, assim como os vocábulos demarcam os limites da casa, assim também, a pontuação ajuda a dimensionar a interpretação do leitor na análise do conto, bem como o lugar do interlocutor no processo narrativo.

Destaca-se, ainda, sobre a pontuação na obra rosiana é que esta, associada ao léxico peculiar, rico pelo aproveitamento de expressões populares, interjeições, neologismos, entre outros recursos, resultam num texto codificado que a semiótica linguística de Peirce pode nos ajudar a esclarecer, especialmente, no que concerne ao levantamento dos valores icônicos ou indexais dos sinais de pontuação, isso porque essa vertente semiótica não só nos direciona para uma melhor compreensão dos signos verbais e dos signos não-verbais e suas especificidades quanto, também, nos instiga a observá-los em relação aos demais.

O texto de Guimarães nos encaminha para o desafio da descodificação. Em *Tutaméia*, essa prática é exigida do leitor de forma intensa. A impressão que se tem quando se lê os contos do livro é que estamos lendo romances compactados ao máximo. Há em cada linha um mistério a ser desvendado; uma palavra, pulsando realidade; um vocábulo, que inventado, aciona a inquietação do leitor na busca dos sentidos possíveis. É esse processo de interação que Rosa mais ensejava e era dessa forma, numa relação profundamente dialógica, que ele concebia a obra de arte.

Nesse tocante, a teoria semiótica supracitada nos orienta para essa concepção atualizada da arte, do texto literário em que os signos presentes no texto caracterizam-se como pistas; são instruções primordiais para que o sentido seja construído no pensamento de todos os que se aventuram na leitura do texto ficcional, que não possui existência autônoma uma vez que só atualiza-se no sujeito leitor.

Notamos, assim, que a criação vocabular, o ressurgimento de palavras mortas, a inversão da ordem tradicional dos sintagmas na oração, os signos todos que aparecem no texto ficcional rosiano, não podem passar despercebidos, sob pena de que o leitor tenha um alcance limitado e empobrecido de sua obra. Nessa ordem de argumentos, também não se pode entender como Guimarães Rosa consegue condensar textos tão densos quanto os de *Tutaméia* sem que, prestemos atenção à forma como manipula a

pontuação, construindo sentenças elípticas e invertendo a ordem tradicional dos elementos que constituem a estrutura sintática das frases.

Ao passo que os contos possuem breve estrutura vocabular, a pontuação é utilizada de forma abundante, produzindo um efeito que realça a carga expressiva do texto. Nesse aspecto, há que se considerar o valor que a linguagem oral tem para Rosa, uma vez que os sinais de pontuação constituem mais um recurso do qual o autor se apropria para, estrategicamente, transcodificar a oralidade, produzindo imagens que se aproximam do universo linguístico do homem do sertão.

Dessa feita, no conto “Curtamão” temos um narrador-arquiteto que conta a estória da construção de uma casa, projetada sem um motivo consistente, uma vez que, outrora, esta constituía um desejo da noiva que almejava a mais moderna casa de todo o vilarejo e, no entanto, a casaram com um Requinção, ficando Armininho, o noivo, “que de tão firme ele cambaleava, pelos ses e quases, tirado de qualquer resolver” (ROSA, 2001, p.68).

Decerto que os dois (o narrador e Armininho) se encontram ao acaso, num estado de sentimentos muito próximo: “Saí, andei, não sei, fio que numa propositada, sem saber. Dei com o Armininho; eu estava muito repelido. Ele, desapossado, pior, por desdita” (ROSA, 2001, p. 68). Observa-se que o uso frequente da vírgula nos remete a diversas nuances para a interpretação do texto. São citados termos de ordem semântica equivalentes para designar o estado em que se encontra cada sujeito quando ocorre a motivação inicial para a concretude do projeto da casa. Na primeira sequência de termos que relatam o estado de Armininho - *que de tão firme ele cambaleava, pelos ses e quases, tirado de qualquer resolver* – vemos que as vírgulas indicam a gradativa situação de instabilidade emocional da personagem por conta do noivado frustrado, o que vai se confirmar com o uso de mais três estados (*desapossado, pior, por desdita*). Na outra sequência, *Saí, andei, não sei, fio que numa propositada, sem saber*, as vírgulas apresentam a cadência de ações que indicam o caminhar sem rumo do narrador pela falta de reconhecimento da mulher e de todos que o impediam de concretizar seus supostos talentos para a engenharia.

Nessa ordem de ideias, no trecho “Igualei com ele – para restadas as confidências” (ROSA, 2001, p. 68), observa-se que o narrador equipara-se ao

noivo desenganado para tomar conhecimento dos fatos. O uso do travessão deixa evidenciado, de forma sutil, que o narrador ouve aquela história, não para ser confidente, mas que lhe interessa aquilo que pode resultar de seu desfecho, ficando claro, portanto, que há certo desejo em manipular a realidade a seu favor.

Podemos observar, nessas passagens até agora analisadas, que os deslocamentos e inversões propiciados pelas pontuações são estratégias importantes, utilizadas pelo autor para direcionar o leitor na organização do pensamento interpretativo e realizar o encadeamento lógico das partes constitutivas do enunciado. Dessa forma, é que tanto os estudos sobre a gramática quanto os que se voltam para a pragmática, reconhecem que a pontuação, aliada ao texto, forma um sistema de signos complementar do campo semiótico da língua escrita.

A propósito disso, o narrador, ao ouvir as inquietações de Armininho, relata: “Me disse: tinha bastante dinheiro. E que lhe ganhava? Seria antes para fazerem antes casa, a que sonhava a noiva. –‘*A mais moderna...*’ – ela queria constante, ah: escutei, num pulo.” (ROSA, 2001, p.68). Vê-se, nesse trecho, que os *dois-pontos*, utilizados duas vezes nesse trecho, substituem, na primeira ocorrência, o conectivo da oração, deslocando-a, para pôr em evidência a informação de que Armininho possuía os recursos necessários para que o pedreiro realizasse sua empreitada; já na segunda ocorrência, promovem a mudança no ritmo da narrativa; neste caso, ao serem postos após a interjeição, informam ao leitor que naquele momento se deu a mudança do estado de ânimo do pedreiro; este, a partir daí, tenta convencer o noivo de que seria melhor construir a casa:

- “*Pois então*” – o que estudei e rebatidamente. – “*Vamos propor, à revelia desses, dita casa...*” – disse e olhei de um trago.
 - “*O sr. ? amigo...*” – ele, vem, me espreitou nos centros, ele suspirava pelos olhos.
 Suspirei junto: - “*Estou para nascer, se isso não faço!*” – rouquei – desfechada a decisão.

A proposta do pedreiro toma Armininho de assalto. Os dois demonstram expectativas ante a possibilidade apresentada. Na expressão “disse e olhei de um trago”, o narrador expressa que olhou de relance numa alusão ao ato de

tragar que se relaciona ao movimento ávido de inspirar e expirar a fumaça do cigarro. Essa imagem é simbólica e se conecta a ideia de que o pedreiro soltou a ideia de supetão, sem oferecer muito tempo para que seu interlocutor pensasse sobre ela. Neste ponto, é interessante comentar o que Santaella (2001) diz a respeito da concepção peirceana de símbolo, de que este seja social por natureza. Essa característica do símbolo está diretamente ligada ao seu uso prático dentro de uma comunidade. Portanto, a ideia de tragar aproxima-se de uma linguagem mais regional, acionando elementos de uma realidade específica que, por sua vez, podem se relacionar a outras maneiras de dizer, atendendo aos sentidos que se deseja aplicar a determinadas situações de comunicação. Dessa forma, o tragar adquire um sentido figurativo, pois a ideia inicial configura uma imagem que será reinterpretada, a partir do contexto em que foi aplicada.

Em decorrência disso, no trecho “*me espreitou nos centros, ele suspirava pelos olhos*”, sente-se que Armininho, tomado por uma esperança contagiante, quer certificar-se de que a proposta era possível de ser realizada. Suspirar pelos olhos produz um efeito figurativo cenestésico que implica numa imagem de que os olhos da personagem, naquele momento, expressam o desejo de sua alma, ao mesmo tempo em que buscam no olhar do outro (“*nos centros*”), a certeza de que o dito corresponde ao imaginado. Por outro lado, há ainda nesse trecho, uma quebra no uso convencional da vírgula, de maneira que esta se encontra no lugar do ponto continuando. Na obra de Guimarães Rosa é comum acontecerem essas substituições. Esse jogo sutil relativiza a surpresa de Armininho em relação ao que lhe foi imputado pelo narrador. A vírgula assume, nesse contexto, o papel de signo indicial, denominação dada pela semiótica, conforme nos explica Santaella (2001), ao que, no texto, sinaliza índices relativos ao que é contado, exigindo uma participação efetiva do leitor para que este alcance uma certa sincronia entre o que é narrado e seu processo de desvelamento.

Ao sentenciar “*Estou para nascer, se isso não faço*”, o pedreiro assume para Armininho o compromisso de fazer valer o sonho que outrora era de sua amada. A inversão do lugar-comum “*Está para nascer quem me obrigue a... [tal coisa]*” produz um efeito de sentido que transforma uma recusa na certeza de que a ação será executada. Ainda nessa ordem de pensamento, o vocábulo

desfechada refere-se a essa decisão tomada. O prefixo *des-* produz uma superposição semântica, pois abre possibilidade para que se interprete que o que estava anteriormente decidido possa ser revisto.

Enfim, Armininho, após muito “*receder*” como “um homem vê de frente e anda de costas” (ROSA, 2001, p. 68), aceita a ideia da construção da casa. O narrador reconhece que o ensejo era raro (“de cem uma vez”) e se mostra persistente na tarefa de convencimento: “Teso em mente forcejei – por de mim arredar desânimo pegador. Enquanto que, eu percebia a sina e azo e hora, de cem uma vez: da vida com capacidade (ROSA, 2001, p. 68). Os substantivos *sina* (fatalidade, destino), *azo* (motivo, causa, oportunidade) e *hora* apresentam-se em gradação indicando a ordem de raciocínio da personagem principal: aquela desventura de Armininho foi o pretexto para que ele (o narrador) realizasse seu intuito de projetar e construir a casa. Naquele *coração desrespeitado* estava a oportunidade de mostrar ao povo do que era capaz sua engenhosidade.

Desse modo, o pedreiro começa a planejar “*A casa levada da breca, confrontando com o Brasil*” (ROSA, 2001, p. 68). A despeito do descrédito de todos, inclusive da mulher, o narrador passa a noite inteira traçando as dimensões do tão desejado projeto. Ao se referir à reação da mulher, o narrador declara: “desrespondi a quem me ilude” (ROSA, 2001, p. 69). Novamente, o prefixo *des-* é utilizado para designar outra superposição semântica: uma que designa negação, que equivale a “não respondi”, e outra que pode designar ausência, nulidade, equivalendo a “ignore”.

No dia seguinte, o pedreiro aparece transformado ao Armininho; segundo ele, “de alvenel a mestre-de-obras”, comprovando que, de/em suas mãos estava o projeto da casa. A essa altura da narrativa, já se tem um perfil das duas personagens principais: “Tresnoistado, espinhoso, eu [o pedreiro], ardente: ele [Armininho], sonhado com felizes sonhos” (ROSA, 2001, p. 69). Os dois-pontos separam as descrições das duas personagens e demonstram estados de espírito opostos: o do pedreiro, ligado às questões da realidade prática, movido por uma paixão febril designada, na narrativa, pelo adjetivo *ardente*; e o de Armininho voltado para o sonho, para a idealização de que pudesse viver seu amor de forma plena.

Aprovado o projeto e com todas as condições propícias a sua execução, “escritura, carta-branca, tempo bom, nem chuvas. Dinheiro – o que serve principalmente, mesmo ao sofrido amargurado” (ROSA, 2001, p. 69), a construção da casa estava garantida. Nas seguintes passagens, o narrador deixa-nos entrever que aquele caso possuía algum segredo que ele não deseja revelar:

Encomendei: pedra e cal. A moça daquela futura casa padroeira, tanto fazendo solteira que casada! Tirada a licença completa; e o que não digo. [...]

Não há como um tarde demais – eu dizendo – porque aí é que as coisas de verdade principiam. Amor? Dele e fé, o Armininho consumia, pesaroso: contando cobrava era aqui, esperança organizada. E o que não digo, meço palavra. (ROSA, 2001, p. 69).

Percebe-se que a oração *e o que não digo* aparece tanto no trecho que apresenta imagens da noiva quanto no que se refere ao comportamento de Armininho. Fica claro que existe um mistério que o narrador, por motivos não declarados, prefere deixar em suspenso. O termo *meço palavra* denuncia que há uma consciência de que assim como na construção o mestre-de-obras deve possuir bom senso e precisão, assim também, o narrador deve ter cautela no que diz. Daí que, de acordo com análise de Vera Novis (1989), a casa seja metáfora da obra literária. O construtor associa-se ao escritor, e Guimarães Rosa, juiz de si mesmo, oportuniza ao leitor contemplar os bastidores das cenas da obra pronta. Segundo a autora, o texto emprega, abundantemente, vocábulos do campo semântico da construção civil “de modo a grifar a primazia da estória da construção da casa, que corre paralela à estória de amor” (NOVIS, 1989, p.62).

O esmero do pedreiro pela construção pode ser comparado ao compromisso do autor com a sua obra. Para cada trabalhador, uma tarefa, uma qualidade, definindo uma característica do caráter:

Eu tinha o Dés, ajudante correto, e servente o Nhãpá, cordato; mas ainda outros reuni, por motivos.[...] com meu Tio o Borba, ajudador, e nosso um Lamenha dando serventia. Nhãpá e o Dés cavavam os profundamentos; o risco mudamente eu caprichava.” (ROSA, 2001, p. 69)

O narrador rosiano reivindica, portanto, um leitor ativo, ávido pela busca dos sentidos mais profundos, inconformado com as respostas prontas; um leitor que se prepara para o inusitado, ao mesmo tempo em que gosta de ser surpreendido.

Nesse parâmetro é que, também, apresenta-se o mestre-de-obras no contexto da narrativa. Sua postura é sempre determinada e provocativa: ao tomar ciência de que os do Requincão não escondiam o quanto reprovavam a construção, vale-se de um artifício: “Um alvo ali na árvore preguei, e tiros de aviso-de-amigo [alusão ao dito popular *Quem avisa, amigo é*] atirávamos” (ROSA, 2001, p. 69).

No evento em que se vê atribulado pelos xingamentos da mulher, o pedreiro resolve reagir com a rigidez da despedida aos destemperos e incompreensão dispensados: “[...] minha mulher e praga. Desentendia minha fundura. Empiquei: a fio-a-prumo. Ela indo-se embora para sempre – e botados o assento e o soco em o baldrame. A obra abria.” (ROSA, 2001, p. 69). O pedreiro demonstra satisfação com a partida da mulher que, para ele, era definitiva, e deixa insinuado em seu relato que a obra teve, enfim, andamento mais rápido. Nota-se como a obra literária rosiana é repleta de credices, aproximando-se, assim, da realidade do sertão. A mulher, no conto, representa uma espécie de “mau-olhado” que privava a construção de deslanchar. Assim que ela se vai, a base da casa, o baldrame, é assentada. O verbo abrir (*abriu-se*) conota a ideia de que a obra prepara-se para a sua feitura.

Quando observa que o povo *inglório*, invejoso, desdenha da construção, o mestre-de-obras tranca-se, refaz o traço e resolve por *despique* (vingança) e *birra*: “[...] ‘– *Boto edifício ao contrário!* ’ – então, mandei; e o Armininho concorde. Votei, se fechou, refiz traço. Descrevo o erguido: a casa de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas”. (ROSA, 2001, p.70). Na descrição do ocorrido, o termo *rual*, que rima com curral, apresenta uma carga irônica, pois, designa a ideia de que ao ficar de frente para a natureza, para o horizonte, a casa liberta-se da opressão popular, ignorando a rua, habitada por “animais” (o povo). Tuan (1983) no excerto de *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* em que trata sobre *Corpo, Relações Pessoais e Valores Espaciais* nos explica que o homem por sua simples presença, impõe um esquema no

espaço e, dessa forma, passa ser a medida para tudo. Por isso é que, segundo o autor, as posições espaciais são essencialmente antropocêntricas:

Toda pessoa está no centro de seu mundo, e o espaço circundante é diferenciado de acordo com o esquema de seu corpo. Quando ele se move e vira, também o fazem as regiões frente-atrás e direita-esquerda ao seu redor. (TUAN, 1983 p.46)

O pedreiro considera aquela casa o centro de seu universo, portanto, tudo o mais existe em relação a ela. Ao mudar a frente da casa para o *horizonte e várzeas*, deixando-a de costas para a rua, o mestre-de-obras o faz como reflexo de sua revolta diante das atitudes do povo. Nesse momento, obra e criador se confundem numa atitude simbólica em que a casa é elevada a um plano superior ao que a rodeia. Numa acepção tuaniana sobre o lugar em contraposição ao espaço em que espaço é amplitude, movimento e lugar é uma pausa nesse movimento, uma concreção dotada de valor, percebemos que aquele objeto (a casa) adquire um valor imensurável para o seu criador. É tanto que o narrador-obreiro conta a estória da construção como um feito heroico. Assim é que, na visão de Tuan (1983:164), “a arte constrói imagens do sentimento, tornando-o acessível à contemplação e meditação”. Para ele a arte literária chama a atenção para áreas de experiência que de outro modo passariam despercebidas e, justamente por isso, umas de suas funções é dar visibilidade a essas experiências, inclusive às de lugar. O autor ainda comenta:

[...] podemos dizer que lugares muito queridos não são necessariamente visíveis, quer para nós mesmos, quer para os outros. Os lugares podem se fazer visíveis através de inúmeros meios: rivalidade ou conflito com outros lugares, proeminência visual e o poder evocativo da arte, arquitetura, cerimônias e ritos. Os lugares humanos se tornam muito reais através da dramatização. Alcança-se a identidade do lugar pela dramatização das aspirações, necessidades e ritmos funcionais da vida pessoal e dos grupos. (TUAN, 1983, p.197)

Para cada interferência alheia, contrária, ou ainda que ameaçasse o andamento da obra, para cada uma delas, o mestre-de-obras agenciava uma resolução. Quando já sentia os ânimos da população se exaltarem, admite ter medo e, por isso, manda redobrar o tamanho e altura da construção: “[...] de

quantos andares aguentando, no se subir, lanço a lanço, à risca feita” (ROSA, 2001, p. 70).

Assim, o mestre-de-obras vai refazendo o projeto, e este, cada vez mais, tomando proporções para além de sua motivação inicial. Aliás, o que motiva as transformações que ocorrem no decorrer da obra não é vontade de Armininho, nem da noiva, e nem mesmo do mestre-de-obras; a própria obra provoca reações que levam a situações inesperadas e, dessa forma, vai se tornando maior que seus idealizadores.

Segundo Tuan (1983), na grande maioria das línguas, as palavras “alto” e “baixo” designam significados que estão além de seu sentido literal. Tudo que é considerado, superior ou excelente é elevado e encontra-se associado à altura física. A propósito, os vocábulos “superior” e “excelso” derivam do latim e significam, respectivamente, “mais alto” e “alto”; o status social é definido, geralmente, pelos termos “alto” ou “baixo” no lugar de “grande” ou “pequeno”; o Céu, morada do Ser Supremo, é também onde se encontra o próprio Paraíso; em arquitetura, os edifícios mais importantes tendem a ser os mais altos e quanto aos monumentos, os de maior altura impõem maior admiração.

Nesse momento em que a casa transformava-se em “casa-grande”, o mestre-de-obras deixa entrever seu repúdio à comunidade que tanto o desmereceu declarando “Mas: a casa sem janelas nem portas – era o que eu ambicionava” (ROSA, 2001, p.70). A conjunção adversativa sinaliza que somente a altura da casa não era o suficiente para afastá-la dos maus olhos, dessa maneira, os dois-pontos apresentam ao leitor um desejo muito pessoal do mestre-de-obras que era o de torná-la inacessível (sem portas, nem janelas) e, por isso, singular, única.

As expectativas construídas pelo mestre-de-obras em relação à casa começam, então, a serem ameaçadas, pois o elo que aproximava-o de Armininho vai, progressivamente, tornando-se tênue. Vejamos a seguinte passagem:

“Armininho, mas, conjunto, chorava já por um olho só, o homem. Me prezou, pelo meu engenho, o quanto alguém me creditava: Mirava o quê: sem açamouco, diferenciado, vistoso, o pé direito de moda. Ah, e a moça? Mulher, o que quer, ouve, tão mal, tão bem; todo-o-mundo neste mundo é mensageiro.” (ROSA, 2001, p.70).

Paralelamente à construção da casa, Armininho encontra formas de retomar contato com a noiva, de maneira que o sofrimento abre espaço para a simulação, expressa no termo “chorava por um olho só” – uma alusão à ideia de que quando o homem está atento, vigilante, dorme com um olho aberto e outro fechado. O narrador aponta um indício, nessa passagem, de que Armininho e a noiva, ao passo que se comunicavam às escondidas, planejavam algo. As vírgulas usadas na sequência acima demonstrada promovem uma série de caracterizações apresentam Armininho com outro viço. À proporção que a casa vai tomando forma, também Armininho vai se renovando e apresentando atitudes de quem está esperando o momento certo para agir.

Logo, não demora muito para que se desfaça a sociedade entre o mestre-de obras e Armininho. Aquele se vê logo macambúzio por saber que a obra iria, inevitavelmente, cair em comprometimento. Na expressão “O dinheiro: água, que faltando” (ROSA, 2001, p. 70), os dois-pontos atualizam uma comparação entre o dinheiro e água, e a vírgula precede a explicação de que a falta de um é o mesmo que a falta do outro; daí que a personagem, valendo-se de uma inversão sintática, interroga: “Sem no tempo terminar?” (ROSA, 2001, p. 70). Vemos que o sentido de tempo, conforme ocorre nos textos rosianos em geral, não se relaciona a um período essencialmente ligado ao cronológico, mas, à rede de intencionalidades produzida pelo sujeito e sua consciência. Quando inicia a construção, o pedreiro não determina prazo para que ela se conclua. Logo, o tempo que rege a obra é o tempo das sensações, intimamente ligado à experiência subjetiva.

Para o mestre-de-obras, não concluir aquela casa representava perde-se nesse tempo da consciência. Isso tão somente seria também perder-se de si mesmo. Por um instante, o mestre-de-obras mostra-se vulnerável: “Tão de lado, comum, sofri nos dentes, nos dedos, mesmo nem comigo eu pudesse, sentado chorava” (ROSA, 2001, p.71). O trecho “Mas para adiante” indica que o estado de vulnerabilidade é logo, imediatamente superado.

Desfeita a sociedade, o mestre-de-obras também se vê abandonado pelos obreiros, porém reage, sacrificando-se: “Tal o que meu, sangue ali amassei, o empenho e dívidas” (ROSA, 2001, p.71). O sofrimento e o sacrifício

dispensados marcam a passagem da desdita para a glória, uma vez que o narrador-personagem consegue atingir seu objetivo de ver a casa concluída.

O narrador a descreve como quem a contempla pela primeira vez. Porém, todos os conflitos e razões parecem ter se apagado pela imagem singela da obra. Esta, agora envolvida numa auréola de sentidos outros, representa o ganho e a superação das adversidades: “[...] Seja agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução do sofrimento, singela fortificada. Sem parar – e todo ovo é uma caixinha?” (ROSA, 2001, p.71). Volante (2014) chama a atenção para dois símbolos envolvidos nesse trecho: o amarelo e o ovo. O primeiro, ligado à ideia de eternidade, transfiguração e maturação, o segundo, símbolo de prosperidade, renascimento, renovação, repetição “se misturam na representação da casa, responsável pela transformação do narrador e dos personagens, que se renovam, renascendo para uma realidade repleta de magia, fé e pureza” (VOLANTE, 2014, p.41).

Esses significados produzem uma analogia que implica a ideia de que o processo de criação provoca transformação, maturidade. Logo, daí pode resultar o pensamento de que a construção da casa assim como a construção do texto literário possibilitam a mudança, no primeiro caso, dos ideais que guiam os personagens, no segundo, das ideias que presentificam o homem no mundo. No entanto, essa analogia a qual nos referimos não se trata de uma equivalência prévia, entre os termos postos em relação mas de uma notação semântica. De acordo com Bosi (1977:29), em *O Ser e o tempo da poesia*, a analogia “não é uma fusão, mas enriquecimento da percepção. O efeito analógico se alcança, ainda e sempre, com as armas do enunciado”.

A metáfora da construção da casa por analogia à construção do texto ficcional designa a metaliterariedade no conto rosiano. Nesse sentido, é importante não perder de vista, segundo nos alerta Bosi (1977), a distinção entre efeito imagético e procedimento semântico, pois, enquanto o primeiro provém da intuição da semelhança produzida pelo aspecto imagético, o segundo evoca o enlace linguístico, uma vez que é atribuição do modo do discurso. Dessa forma, quando se atenta para a ação mútua entre os significados, melhor se compreende a natureza sintático-semântica da

metáfora, e não apenas imagética, da metáfora. Não é gratuitamente que, conforme observa Vera Novis,

[...] o conto pretende revelar dados sobre a atividade do escritor-construtor, textualmente um ofício sagrado; mas; ao mesmo tempo, e exatamente por ser sagrado, o ofício não pode ser totalmente desvelado, deve ser mantido em segredo. (NOVIS, 1989, p. 64-65).

Essa análise da autora transcorre do fato de que o narrador-personagem, ao fim da estória, declara “A casa, porém de Deus, que tenho, esta, venturosa, que em mim copiei – de mestre arquiteto – e o que não dito” (ROSA, 2001, p. 71). Portanto, o narrador deixa sempre a insinuação de que nem tudo foi revelado sobre a casa, assim também, há sempre na estória um quê de mistério que reivindica do leitor a busca incessante pelos sentidos do texto.

Na estória, cada vez que o narrador se refere a Armininho, a noiva e a construção da casa, fica sempre uma lacuna deixada pela frase “e o que não digo” que, no fim, fica “e o que não dito”. A mudança do verbo dizer do presente (digo) para o particípio (dito) indica ao leitor possíveis caminhos interpretativos que se entrelaçam e se complementam: o que está sendo dito no momento da narração não é exatamente igual ao que foi dito. Resta ao leitor, *retomar, rebuscar, rever, reatar, repor...* Essa recorrência tem a ver com “o modo tático pelo qual a linguagem procura recuperar a sensação de simultaneidade” (BOSI, 197, p.30).

A interpretação de cada ato de fala, de um som, de uma frase inteira, assim como, do texto-contexto requer uma operação dupla e ondeante. Para Alfredo Bosi, nesse processo ocorre que:

Entre a primeira e a segunda aparição do signo correu o tempo. O tempo que faz crescer a árvore, rebentar o botão, dourar o fruto. A volta não reconhece, apenas, o aspecto das coisas que voltam: abrenos, também, o caminho para sentir o seu ser. A palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito. A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor. Os pousos se parecem uns com os outros. São necessários ao fôlego do viajor, mas na marcha cada passo, mesmo o que leva ao pouso, é um novo passo. (BOSI, 1977, p.31)

O procedimento da releitura apresenta essa dupla face (a repetição em si, a repetição no todo). O texto ficcional reclama esse procedimento. E em se tratando do texto rosiano, temos uma linguagem que dá o tom de presença à imagem, que a submete a uma cadeia de relações. Sendo assim, é que na “corrente do texto nada existe de já feito, tudo está se fazendo. Abre-se em cada imagem um vazio – cheio de desejo ou de espera – que reclama a plenitude da relação” (BOSI, 1977, p. 33).

A prosa de Guimarães Rosa é impregnada do poético, é metalinguística. Enquanto leitores, somos surpreendidos pelos desenlaces inusitados dos contos de *Tutaméia*, por sua linguagem peculiar, pela pontuação agramatical, às vezes, mas cheia de carga simbólica; em *Curtamão*, também as personagens lidam com o inusitado, mesmo dentro de seu mundo existencial, que já é cheio de surpresas e mistérios. O mestre-de-obras, que aguardava a desforra dos requincões porque “Se foram, no caminhão das telhas, em horas da noite, de amor, bem idos! Assim fugido o par – Armininho e ela – mulher do Requinção, mas noiva dele” (ROSA, 2001, p.71), bem como a revolta da população, surpreende-se pela atitude, totalmente adversa do povo, dada a delicada situação em que tudo se procedeu. O narrador abismado:

Ventanias em fubás: assaz destorciam os rostos, vi como é que o povo muda. Agora comigo é por pró estavam, vivavam: - “A casa é progresso do arraial! – instantes arras. Outras aí alturas me a rodear, desfechos de um calor me percorriam (ROSA, 2001, p. 71)

Os ventos mudam a direção dos acontecimentos e o agora, mestre arquiteto, vê-se rodeado de “vivas” e “arras”. A comunidade que desdenhou de sua capacidade, agora o recebia, calorosamente, conforme expresso no trecho “desfecho de um calor me percorriam”. Quanto à Armininho [armi+ninho], este também retoma seu ninho (sua noiva), sua segurança “entre os tebas parentes dele surungangas [valentes]” (ROSA, 2001, p.71).

O movimento das personagens é um movimento de retorno ao aconchego de seus lugares. Sob este ângulo, Tuan (1989:61) nos explica que “os seres humanos necessitam de espaço e de lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade”. Podemos ver, o quanto as personagens rosianas vivenciam essa dualidade e o

quanto às experiências com essas dimensões são diferentes. Por exemplo, o lugar de Armininho era a própria noiva, portanto, sua morada não era a casa, mas a pessoa a quem amava; o lugar do pedreiro era seu sonho, o de construir uma casa e ser reconhecido pelos moradores daquele arraial.

Dessa forma é que a prosa rosiana tem muita poesia. Nesse encontro das personagens com seus mundos, várias batalhas são travadas. Na busca pelo sentido do texto, o leitor empreende esforços tamanhos, compensados pelo encontro com a poesia. O texto rosiano, dessa feita, propõe um mergulho ao âmago da linguagem em que o sentido se aproxima do som, da materialidade do signo, que aponta para o não sentido – lugar de criação dos múltiplos sentidos –, levando o leitor a participar dessa busca, num projeto que concebe a língua como um instrumento dinâmico de relação dos homens com o mundo e com seus semelhantes; que por considerar o homem um ser de linguagem, não ignora a força potencializadora que ela [a linguagem] exerce, e, por isso mesmo, explora, intensamente, suas possibilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou analisar alguns textos de *Tutaméia* (1967), última obra de Guimarães Rosa, publicada pelo autor. Por considerarmos escassas as análises já feitas a respeito do volume, comparado à de outras do mesmo autor, a exemplo de *Grande sertão: veredas*, e considerando tamanha importância literária que a obra possui, decidiu-se por acrescentar mais esta contribuição à bibliografia analítica já existente sobre o livro.

Dada a riqueza vocabular, produzida ao estilo rosiano, já tão bem conhecida por leitores e críticos da obra de Guimarães Rosa, selecionamos alguns contos, para análise, tomando como ponto de partida uma característica fortemente presente nos textos de Rosa: a metalinguagem.

Por considerarmos *Tutameia* um texto que interroga o próprio fazer literário, dividimos o trabalho por temática, sistematizando-o em duas partes. Dessa feita, de forma providencial, escolhemos para análise de abertura, o conto “Os três homens e o boi”, a partir do qual idealizamos as imagens da capa deste trabalho. O conto apresenta a origem da “estória”, através da invenção de um boi (mito), imaginado por três vaqueiros. A estória que conta a estória, aspecto eminentemente metaliterário. Para fechamento de nossas análises, selecionamos o conto “Curtamão”, um conto que trata de um narrador que conta a estória da construção de uma casa por um pedreiro (ele mesmo), desacreditado em sua comunidade, nesse caso, temos a estória da estória, reafirmando o caráter metalinguístico e metaliterário da obra rosiana.

A partir desse ponto, o trabalho ficou configurado da seguinte forma: Na primeira parte, analisamos quatro contos sob um *topos* fenomenológico que trata da temática sobre o mundo e a consciência, o sujeito e o objeto. Nesse sentido, apoiamos-nos nos postulados acerca da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty para analisar o mundo ficcional rosiano com suas personagens intrigantes; concomitantemente, analisamos as nuances linguísticas na densidade dos contos, utilizando os aparatos teóricos da semiótica, especialmente a de Charles Sanders Peirce, no que concerne ao poder do signo na compreensão do fenômeno literário.

Focalizamos, assim, eventos que demonstram as personagens e suas dúvidas existenciais. Os contos de *Tutaméia* são estórias em que, como bem

afirmou Galvão (2006:171), “a instalação da atmosfera e a construção enigmática tendem a ser mais fortes que a trama”. Dessa forma, vimos em muitos comentários que os enredos dessas histórias se multiplicam onde eles quase desaparecem. As inversões, os neologismos, as pontuações agramaticais, as lacunas deixadas, intencionalmente, são o que reivindicam um leitor ativo, atento a cada palavra-ideia.

As personagens rosianas apresentam-se em *Tutameia* imbuídas do saber-fazer e do poder-fazer e, por isso, protagonizam seus destinos e são cheias de uma verdade que se estabelece no âmago de suas existências. Às vezes, participam ativamente das histórias que contam, outras vezes, simplesmente, contam as histórias, mas nunca aceitam a condição da passividade, porque são, preponderantemente, críticas da condição humana. Os papéis que protagonizam tem uma relação com os sentimentos e ações de natureza universal, ultrapassam o regional, falando dele. O resultado é: um João Porém que converte-se num sujeito realizado “apesar de”; um Drijimiro inquieto, fragmentado, mas que não se contenta com as fagulhas de memória e busca, incansavelmente, suas origens; um certo homem, Jó Joaquim, pervertedor de consciências, manipulador da linguagem e amante do tempo, que tudo diz para fazer parecer o que não é; um Hetério, eterno em sua travessia, senhor de seu percurso; um pedreiro, que, em si, constrói um mestre, que materializa a ideia e nela se vê materializado, entre tantos outros tão intrigantes quanto estes.

Essas relações estabelecidas pelas personagens no mundo narrativo são relações singulares; elas não se repetem, se perpetuam; elas não se encerram em si mesmas, fazem aparecer outras; são capazes de concentrar em si toda uma existência. Luiz Fernando Valente em seu livro, *Mundividências: leituras comparativas de Guimarães Rosa*, comenta sobre a importância das personagens:

Os personagens de ficção nos apontam com a possibilidade não só de penetrar em outras subjetividades, mas também de conhecer outras vidas e ter acesso direto e imediato a percepções do mundo diferentes das nossas. Assim, os personagens de ficção nos libertam das limitações do nosso eu, ao mesmo tempo, que possibilitam uma interação mais profunda e radical com outros sujeitos. (VALENTE, 2011, p.28).

Conforme já dito, as personagens rosianas são portadoras das máximas poéticas das estórias; suas ações, suas falas, seus atos estão carregados do simbólico. Assim, percebemos que as metáforas utilizadas para dar conta desse complexo simbólico giram em torno de poucos núcleos temáticos, muito próximos uns dos outros. Vários contos são metalinguísticos e abordam a metalinguagem numa acepção bem mais ampla que a de uso frequente pela crítica literária. Alguns contos como “Curtamão” e “Faraó e água do rio” abordam a construção da casa, uma analogia à construção da obra. Nessa mesma linha, tem-se, segundo Vera Novis (1989:24), “uma analogia entre o *ofício sagrado* do arquiteto-escritor em ‘Curtamão’ e a *ocupação peralta*, o ofício dos ciganos em ‘O outro ou o outro’”. Há, ainda, entre “Curtamão” e “Retrato de cavalo”, a projeção do autor, inclusive com elementos de sua biografia, presentes na malha textual desses contos.

Convém lembrar que, em “Curtamão”, a forma como o pedreiro propõe e realiza a construção da casa, nada tem de convencional, produz uma reviravolta no vilarejo. A casa se faz diferente, ao mesmo tempo, em que o humano é imanente dela, dada a sorte de sentimentos que vão modificando o projeto inicial. Tanto a casa quanto o arquiteto são alvo de crítica, no entanto, o desenrolar dos acontecimentos os elevam a uma condição de superioridade, para espanto do arquiteto.

Assim também, Guimarães Rosa, engenhoso construtor da palavra, obteve resistência da crítica literária, quando da publicação de *Tutaméia*, causando estranhamento e silêncio por conta de suas novidades estruturais (quatro prefácios, um sumário e um índice com título duplo invertido, linguagem “despropositada”, estórias densas e, paradoxalmente, condensadas...). A despeito de o título apresentar, conforme explica Soerensen (2009), uma certa valoração negativa (quase nada, porção minúscula), significa também, *mea omnia* (“todas as minhas coisas”). Segundo a autora, a astúcia do título “nos propõe a barganha da leitura, a pluralidade da interpretação, a ironia da significação” (SOERENSEN, 2009, p. 139). Não obstante, Guimarães Rosa considerava o ofício da escrita como uma manifestação do sagrado. Esses aspectos já explicitam a relevância da obra e, embora os estudos sobre ela tenham se ampliado e sua importância tenha, merecidamente, sido

reconhecida, ainda assim, não se tem um estudo mais detalhado sobre o todo da obra. Não que tenhamos conhecimento.

A linguagem dos contos rosianos parece querer nos revelar uma realidade superior atrás do mundo das aparências. É o que vimos, por exemplo, na frase que dá título ao conto, *Lá, nas campinas*. Este fragmento é ilustrativo do que sejam as narrativas: discursos anteriores à própria obra; fragmentos de linguagem, transbordando de sentidos, que encerram múltiplas existências, espaço onde mais que uma linguagem de ficção, opera-se uma ficcionalização da linguagem.

Essa questão da linguagem apresenta-se tal qual na concepção rosiana que, não é possível defini-la sem que se perceba seu entrelaçamento ao que representa, pois se a linguagem é criadora de mundo, as relações instituídas por ela são recíprocas e, portanto, indissolúveis.

Nesse ponto, a Semiótica, Teoria Geral dos Signos, bem como a Fenomenologia possuem considerações afins e nos foram de grande relevância para as reflexões empreendidas a respeito do signo literário. O próprio Peirce afirmou que, para entender a lógica semiótica, é necessário compreender a visão pragmática de mundo (a fenomenologia).

Nos intrigantes prefácios de *Tutaméia*, subjaz a ideia geral de que a ficção comunica muito mais sobre a condição humana do que a ciência, até agora, foi capaz de traduzir. O signo literário é, nesse sentido, o instrumento mais eficaz de interação entre escritor e leitor, é o que mais revela/desvela sobre a relação homem/mundo; é, ainda, o que Pignatari (2004:14), de forma irreverente, conceitua como “o signo verbal que gosta de encostar-se nos demais signos, para perguntar: ‘O que vocês acham que eu significo?’”,

O texto literário é sígnico. Vimos no conto “Os três homens e o boi”, um narrador que joga o jogo da ficção, contando sobre como nasce o mito (o boi), inventado por ele e seus companheiros. O conto, portanto, ilustra a criação literária e sua utilidade através da fabulação do mito. O boi verbalizado pelos três vaqueiros invade o imaginário coletivo e passa a ter significado não só para aqueles que o criaram, mas, para todos os que, através da linguagem, o reconhecem e através dela própria o reproduzem.

Dessa feita, Guimarães Rosa insiste sobre a necessidade da ficção, atribuindo à linguagem literária o papel de estabelecer uma comunicação mais autêntica entre os seres humanos.

Nessa seara, é imprescindível notar a relevância do narrador rosiano. Ele é portador de uma linguagem que mimetiza a linguagem oral e de uma narrativa que não se entrega totalmente. Não é um conselheiro. Apesar de proferir provérbios, estes, em sua maioria, apresentam inversões inusitadas e provocativas. O narrador rosiano é intrigante, pois fala “do irrepresentável e o do que não se pode comunicar” (CARMELLO, 2013, p.43). Daí advém, a imagem poética na prosa rosiana, proferida pelo discurso narrativo que apresenta o passado vivo, os domínios da experiência do invisível. Esse passado em profundidade é, para a fenomenologia, possuidor de um porvir, de lembranças que se remexem e que levam, continuamente, a outros horizontes. “A beleza da escrita de Rosa é justamente [...] produzir este efeito de apontar o intangível através das palavras” (CARMELLO, 2013, p.65).

Assim, Guimarães Rosa transcende os limites entre os gêneros para construir uma prosa embebida do poético, potencializando o poder que a linguagem tem para comunicar o imagético, o simbólico, o mítico.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov.** In: BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.197- 221. (Obras escolhidas; v1). (Trad. Sérgio Paulo Rouanet).

BERGEZ, Daniel. **Métodos críticos para a análise literária** / Daniel Bergez...[et. al.]; trad. Olinda Maria Rodrigues Prata – 2ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARMELLO, Patrícia. **Memória e esquecimento no Grande sertão: veredas: travessia e melancolia.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

CHACON, Lourenço. **Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos.** 15 ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olimpio, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoesse.** In: Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006, p. 144-186.

GOMES, Júlio César de Bittencourt. **À margem do rio de Rosa: uma aproximação.** Disponível em: http://triplov.com/letras/julio_gomes/index.html. Acesso em: 19 de janeiro de 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. Dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

LEÃO. Ângela Vaz. 1998. A metalinguagem de Guimarães Rosa. **Scripta**, Belo Horizonte, v.2, n.3, p.25-32, 2º sem. 1998.

LORENZ, Günter W. **Diálogo com a América Latina**: panorama de uma literatura do futuro. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Sousa Rodrigues. São Paulo: E.P.V., 1973.

MARÇOLLA. Bernardo Andrade. **Neblina em dos prefácios de Tutaméia**: desnudamento da ficcionalidade ou encobrimento do real? *Graphos*, João Pessoa, v.8. n.1 – jan/jul/2006.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de João Guimarães Rosa** / Nilce Sant'Anna Martins: assistente Evair Dias: revisão geral Diva Gomes – 3. Ed. Revista – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MOISÉS, Leyla Perrone. Flores da Escrivadinha, In: **A criação do texto literário**. São Paulo: Cia das Letras, 1990. Págs. 100 à 110.

NOVIS, Vera. **Tutaméia: Engenho e Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (v. 223). (Coleção Debates).

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. 2000. Com quantas palavras se faz um boi. **Via Atlântica**, n.4,, p.106-117, out. 2000.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. 6. ed. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

RÓNAI, Paulo. **As estórias de Tutaméia**. In: ROSA, J.G.. Tutaméia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia** - Terceiras estórias. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTAELLA, Vera Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. – 3. ed. -São Paulo: Iluminuras, 2013

SOERENSEN, Claudiana. 2008. Convite à ruminação: os paratextos em *Tutaméia*. **Miscelânea**, v.5, p. 135-152, dez-2008/maio 2009.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

VALENTE, Luiz Fernando. **Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa** / Luiz Fernando Valente. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 163p. – (Humanitas).

VOLANTE, Paula Aparecida. **Tutaméia**: labirinto de imagens e símbolos. 2014. 177f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara/SP, 2014.