



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.5, dez.2008/maio 2009



CONVITE À RUMINAÇÃO: OS PARATEXTOS DE *TUTAMÉIA**

Claudiana Soerensen
(Doutorando — USP/CAPES)

RESUMO

O propósito deste trabalho é analisar *Tutaméia — terceiras estórias*, último livro publicado em vida por João Guimarães Rosa (1967), com ênfase nos elementos paratextuais da obra: título, índices e os prefácios "Aletria e hermenêutica", "Hipotrérico", "Nós, os temulentos" e "Sobre a Escova e a Dúvida" para, a partir deles, chegar a uma possível leitura da obra rosiana, utilizando conceitos e teóricos da estética da recepção e teoria do efeito estético.

PALAVRAS-CHAVE

Tutaméia: terceiras estórias; João Guimarães Rosa; estética da recepção; teoria do efeito estético.

ABSTRACT

The intention of this work is to analyze *Tutaméia — terceiras estórias* (1967) the last book published by João Guimarães Rosa during his lifetime, emphasizing the paratextual elements from *Tutaméia*: title, index and the prefaces "Aletria e hermenêutica", "Hipotrérico", "Nós, os temulentos" and "Sobre a Escova e a Dúvida" for, from them, to arrive at a possible reading of the rosiana workmanship, using concepts and theoreticians of Aesthetic of the Reception and the Theory of the Aesthetic Effect.

KEYWORDS

Tutaméia: terceiras estórias; João Guimarães Rosa; aesthetic of the reception; theory of the aesthetic effect.

* Texto apresentado no XVIII CELLIP (Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná), em 2007.

[...] na realidade, a obra permanece inesgotada e aberta enquanto 'ambígua', pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substitui-se um mundo fundado sobre a ambigüidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade de valores e das certezas.

(Umberto Eco, *Obra aberta*)

Ler João Guimarães Rosa é intentar à árdua e intrigante tarefa de desbravar um "sertão", e pergunta-se: quais as ferramentas propícias a tal peripécia? De que aparatos podemos servir ao empreender a absorvente jornada de interpretar, analisar, ou 'simplesmente' ler, as obras rosianas que carregam em si 'uma contínua revisibilidade de valores e das certezas'? Dentre os diversos trabalhos voltados à análise da literatura de Guimarães Rosa a que recorrer nos vários momentos angustiantes de interpretação e apreciação dos diversos sertões em que se configuram as obras do hermético Rosa?

Presente na introdução "Um estranho chamado João" do livro de Heloísa Starling, *Lembranças do Brasil*, as declarações de Guimarães Rosa delineiam o percurso que o leitor fará ao deparar-se com o sertão rosiano:

Meus livros não são feitos para cavalos que vivem comendo a vida toda, desbragadamente. São livros para bois. Primeiro o boi engole, depois regurgita para mastigar devagar e só engole 'de vez' quando tudo está bem ruminado. Essa comida vai servir, depois de tudo, para fecundar a terra. Meus livros são como comida de boi (STARLING, 1999, p. 13).

A analogia comida de boi igual a livros de Guimarães Rosa assemelha-se à interpretação de Compagnon (1999, p. 148-149) sobre as proposições de Roman Ingarden quando este diz que a leitura vai em duas direções ao mesmo tempo:

Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos — não somente no texto que lemos, mas em outros textos —, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a

reinterpretar o que já lemos, tudo que já lemos até aqui neste texto e em outros (COMPAGNON, 1999, p. 148-9).

A reformulação de nossas expectativas e a reinterpretação do que já lemos é justamente o ruminar que propõe Rosa. Ao pretender uma leitura não ingênua — baseada somente em impressões, é imperiosa a necessidade de regurgitar o *repertório*,¹ mastigá-lo vagarosamente para que este venha a fecundar a terra, ou seja, avançaremos do nível primário de leitura pela revisitação de obras lidas anteriormente, estabelecendo elos entre elas e as que estão sendo lidas e, assim, ampliar a bagagem cultural, histórica e social, formando um “adubo” que fertilizará leituras posteriores em um *continuum* de aprimoramento.

O presente artigo escolheu algumas discussões da estética da recepção e a teoria do efeito estético como aporte teórico de uma possível ‘ruminação’ do título, dos dois índices e dos quatro prefácios da obra *Tutaméia: terceiras estórias*² escrita por um homem que fecunda a vida através de seus ‘livros para boi’, João Guimarães Rosa.

Espreitando o sertão: engolindo a primeira vez...

Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir
obedecendo a ele, não era para à força se compor.
Todos que malmontam no sertão só alcançam de
reger em rédea por uns trechos; que sorrateio vai
virando tigre da sela.

(*Grande sertão: veredas*)

Afirma Gumbrecht, teórico da estética da recepção, que “no quadro da análise da estrutura, são indagados todos os fenômenos textuais, do ponto de vista de sua contribuição para a constituição do sentido intencionado e, portanto,

¹ “[...] Iser insiste naquilo que chama de *repertório*, isto é, o conjunto de normas sociais, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessária à sua leitura” (COMPAGNON, 1999, p. 152).

² ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 6.ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. A primeira edição é do ano de 1967, poucos meses antes da morte do autor.

para a realização da alteração intencionada do conhecimento do receptor [...]” (GUMBRECHT, 1979, p. 200). A análise da estrutura textual dos prefácios, dos índices de leitura e releitura e o instigante título baseia-se no conceito de transtextualidade cunhada por Gerard Genette (*apud* Maingueneau, 1996, p. 27) para designar “a transcendência textual do texto”, “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Segundo esse teórico a transtextualidade de uma obra literária compõe-se dos seguintes elementos:

— a **intertextualidade**, que supõe a co-presença de pelo menos dois textos (alusões, citações, plágio, paráfrase...), é a relação mais visível;

— a **paratextualidade**: título, advertências, prefácios, posfácios, notas, etc.;

— a **metatextualidade**: as diversas formas de comentário;

— a **arquitextualidade**: são as designações genéricas (comédia, novela...), que não são necessariamente expressas;

— a **hipertextualidade**: as relações que unem um texto que se enxerta num texto anterior, por transformação ou imitação.

Antecipando-se ao texto, convidando o leitor para que entre no “sertão” do livro, em que o espera um mundo ficcional rico e profícuo, os paratextos podem ser vistos como o canto sedutor do livro, a isca destinada ao público pretendido:

Tal como vitrinas de exposição, testemunhos ou amostras, seus [do livro] transbordamentos valorizam-no: notas, índices, bibliografia, mas também prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices, anexos. São as rubricas de uma disposição nova que permitem julgar o volume sem o ter lido, sem ter entrado nele. (COMPAGNON, 1996, p. 70)

Tutaméia: terceiras estórias ousa nos paratextos na tentativa de conquistar leitores para suas páginas “difíceis”, herméticas, plurais, irônicas. Encontramos nada menos que dois índices (sendo um de releitura, ao final do livro), quatro prefácios (distribuídos entre os 40 contos), 24 epígrafes, quatro

“hipógrafes” (neologismo que indica epígrafe ao final do texto), um “glossário”, uma “glosação em apostilas”, inúmeras citações, diretas e indiretas, de textos seus e de outros autores, além da recorrência de lugares, personagens e acontecimentos em diversos contos do livro. Nossa atenção volta-se aos quatro prefácios, aos dois índices e à estranheza do próprio título: o que significa *tutaméia*, e por que *terceiras*, se as *estórias* anteriores eram as *primeiras*?

O Convite: regurgitando...

Dito: meio se escuta, dobro se entende.
 (“Curtamão” – conto de *Tutaméia*)

O título, cartão de visitas, alcunha que especifica a obra e a torna original, é a porta principal a qual recebe o leitor. Como elemento de antecipação do interior do volume, funciona como importante critério para sua recepção. Além de apresentar o conteúdo do texto por ele designado, o título do livro é também responsável por atizar a curiosidade do leitor, seduzi-lo, levando-o a ler ou comprar o volume.

Prevedo o imbróglio resultante do estranhamento provável quanto ao significado do termo que dá título ao livro, Guimarães Rosa o incluiu no “glossário” de *Terceiras estórias*: “*tutaméia*: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*” (ROSA, 1985, p. 184). ‘Nonada’ de *Tutaméia*, apresenta-se a opulência disfarçada em ninharia, dissimuladamente modesta, a matéria minúscula que contém o infinito.

Com muita astúcia o título nos propõe a barganha da leitura, a pluralidade da interpretação, a ironia da significação. *Tutaméia* apresenta certa valoração negativa (quase-nada, porção minúscula), mas significa também, paradoxalmente, *mea omnia* (“todas as minhas coisas”). Assim, esse termo caracteriza um discurso

ambíguo, contraditório, em que um signo pode representar, ao mesmo tempo, tudo e nada. Confidenciando a Paulo Rónai, e parte integrante do apêndice do livro, a confissão "inexata" de Rosa mostra-se explicativa quanto à relevância da obra para o autor, e esta se expressa no próprio título:

[...] ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante e que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto. A essa confissão verbal acresce outra, impressa no fim da lista dos equivalentes do título, com mais uma equação: "*mea omnia*". Essa etimologia, tão sugestiva quanto inexata, faz de *tutaméia* vocábulo mágico tipicamente rosiano, confirmando a asserção de que o ficcionista pôs no livro, muito, se não tudo, de si (RÓNAI, 1985, p. 216).

"E por que *Terceiras estórias* se não houve as segundas?", pergunta Rónai ao escritor:

— Uns dizem: porque escrita depois de um grupo de outras não incluídas em *Primeiras estórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as *Segundas estórias*.

— E que diz o autor?

— O autor não diz nada — respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada (RÓNAI, 1985, p. 216).

O enigma do título perdura possibilitando a pluralidade de interpretações. É uma paisagem sinuosa atraindo aos leitores para dentro do sertão. Com este convite estimulante, aparando rente qualquer sobra que pudesse restringir possíveis leituras, Rosa mostra-se fiel à sua característica 'subversiva' do lógico estabelecido e amplia o repertório do leitor, segundo Iser, também chamado de *horizonte de expectativa* por Jauss. O título é um paratexto que provoca a

perscrutação e não se esgota em face da análise, e por isso mesmo nos desafia e atrai fatalmente.

Adentrando o sertão: ruminando...

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" — conto de *Tutaméia*)

Cada leitor se aproxima e experimenta o efeito da obra literária de forma diversa. A apropriação ampla ou apenas fragmentada da obra dependerá da capacidade maior ou menor de cada um de acercar-se dessa faceta parcial da realidade esteticamente esculpida que é a obra literária. Simões (1988, p. 57) considera que as estórias de *Tutaméia* trazem "elementos regionalistas ligados a uma temática universal", elaborando o autor neste livro uma "transfiguração da realidade" (Idem, p. 103).

Para analisar esta estrutura textual, Simões (1988, p. 159) lança mão das considerações do cineasta Eisenstein acerca da montagem, em que a idéia do autor não é expressa através de elementos que se sucedem linearmente, mas pela justaposição de elementos aparentemente isolados, a serem relacionados pelo espectador. A importância do trabalho interpretativo do espectador é ressaltada pelo cineasta, que por outro lado reafirma o caráter autoral da obra:

[...] cada espectador recria, efetivamente, a imagem, segundo a orientação exata que lhe é fornecida pela indicação do autor e que o conduz infalivelmente ao conhecimento e à percepção afetiva do tema. É a imagem que o autor quis e criou, mas, ao mesmo tempo, recriada pela própria criação do espectador.

Guimarães Rosa estabelece que uma das regras para os jogos, os quais irão se iniciar e se estenderão até o término da obra, é a leitura circular e

contínua. As regras vêm expressas nas epígrafes antes do índice de leitura e o de releitura ao final do livro. O 'espectador/leitor', a partir das idas e vindas no texto-montagem, deve recriar a tessitura-justaposta de maneira cíclica.

Quadro — as diferenças entre os índices

<i>TUTAMÉIA</i> (TERCEIRAS ESTÓRIAS)	<i>TERCEIRAS ESTÓRIAS</i> (TUTAMÉIA)
	Índice de releitura
"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." (SCHOPENHAUER)	"Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem." (SCHOPENHAUER)
Índice o qual congrega de maneira mista tanto os PREFÁCIOS quanto os CONTOS	PREFÁCIOS
	OS CONTOS

Um dos mais salientes jogos instaurados pelos paratextos de *Tutaméia* é a duplicação não-idêntica de seus índices. Há um índice inicial e, ao final do volume, um índice de releitura que nos reporta novamente para dentro da obra, bem como as epígrafes de Schopenhauer, apreciadas a partir do quadro acima. As epígrafes dos índices e a existência de um índice de releitura sinalizam a necessidade de se relacionarem partes aparentemente isoladas e desconexas e sugerem, de maneira reiterada, uma segunda leitura do livro para que "a construção, orgânica e não emendada, do conjunto" torne-se possível.

Esse caráter perscrutativo da obra que convida ao leitor a novas interpretações pode ser visto como a "abertura" proposta por Umberto Eco, em *Obra aberta*:

[...] embora não se entregue materialmente inacabada, exige [a obra — grifos nossos] uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. [...] hoje

tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à "abertura" como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível (ECO, 1963, p. 41-42).

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 seqüência 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 *Hipotrélico* — um dos adjetivos que lhe caem perfeitamente — e que denomina o prefácio o qual apresenta o segundo bloco de contos.

Uma das diferenças dos índices, é que no primeiro, os quatro prefácios estão distribuídos juntos aos contos e, no de releitura, eles aparecem em separado elencando prefácios, primeiramente, e a seguir os contos. O caráter subversivo dos índices acentua que o autor sobrepõe sua vontade às normas e ordens vigentes, mas não configura o interesse dele em manter-se distanciado dos leitores, antes pretende incitá-los a desvendar o sertão plural de *Tutaméia*. Segundo Eco,

Todo o artista aspira a ser lido. Não existe correspondência particular de um artista que consideramos 'experimental' [...] que não mostre como aquele autor, mesmo quando sabia que ia contra o horizonte de expectativas do seu próprio leitor comum e atual, aspirava a formar um futuro leitor particular, capaz de entendê-lo e de saboreá-lo, sinal de que estava orquestrando a sua obra como sistema de instruções para um Leitor Modelo que estivesse em condições de compreendê-lo apreciá-lo e amá-lo. Não existe nenhum autor que deseje ser ilegível ou ignorável (ECO, 1989, p. 100).

Como compositor de sertões os quais nos instigam a decifrar enigmas do próprio mundo que os constituem e extravasam-se por eles, Guimarães Rosa rompe com o instituído e subverte o convencional (des)organizando o índice, criando outro de releitura, colocando quatro prefácios e intitulando a obra com o exótico e assim aproximando obra e vida através da pluralidade, do descostume,

as "linhas tortas". Como disse o próprio mestre no primeiro prefácio de *Tutaméia* "A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por quanto, só lê por tortas linhas" (ROSA, 1985, p. 8), e quem sabe partindo dessa leitura não podemos vir a ser o "leitor particular, capaz de entendê-lo e de saboreá-lo"? Continuemos a mastigação da obra!

A amplidão do sertão: ruminando...

— "O que é, o que é: que é melhor do que Deus, pior do que o diabo, que a gente morta come, e se a gente viva comer morre?" Resposta: — "É nada".
(*"Aletria e hermenêutica"* — 1º. prefácio de *Tutaméia*)

Em *Tutaméia*: engenho e arte Vera Novis reflete quanto ao papel do leitor na última obra de João Guimarães Rosa publicada em vida, e afirma que "quanto ao leitor, é convidado pelo mestre Rosa a trilhar misteriosos caminhos, sendo a linguagem cifrada de *Tutaméia* o seu batismo de fogo" (NOVIS, 1989, p. 27).

As terceiras "estórias" são compostas de 40 contos sintéticos e quatro prefácios situados em pontos diferentes da obra. Uma das leituras possíveis é de que o livro forme um conjunto de quatro blocos de contos, iniciado cada um com um dos quatro prefácios. Os prefácios podem ser interpretados como pequenos contos que desempenham, também, a função de prefácio, ou ainda, são ensaios-mais-que-narrativas que tecem comentários sobre a criação literária. De fato, os "Prefácios" são quatro dedos de prosa que propõem ao leitor reflexões em torno de si mesmo; esta afirmação nos conduz a Proust quando ele afirma que "Na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo. A obra do escritor é somente uma espécie de instrumento de ótica que ele oferece ao leitor a fim de permitir-lhe discernir aquilo que sem o livro talvez não tivesse visto em si mesmo" (PROUST, *apud*. COMPAGNON, 1999, p. 144).

O elemento formador do universo literário — a linguagem — maximiza seu potencial se constituído enquanto signo, os quais por si só são plurívocos e apontam para várias direções possíveis de significação. Quando a linguagem da obra é esteticamente composta como signo de um universo material, o leitor tem uma maior liberdade interpretativa, concedida pelo autor através dos procedimentos narrativos os quais orientam a leitura pela ordenação dos elementos arranjados numa *forma* que garanta a plurissignificação.

A ordenação pode ser (des)ordenada; é o que ocorre nos estimulantes e diversos prefácios de *Tutaméia*. Na aparente desordem há sistemas de probabilidade provisórios os quais pluralizam e “norteiam” as interpretações. Simões possibilita uma, dentre muitas, análise dos quatro paratextos esparsos entre os 40 contos:

Os prefácios aqui possuem função norteadora e se, de um lado, “desviam” a atenção do leitor e obrigam-no a refletir, por outro, conduzem ao centro e enigma das estórias, cujas facetas poderiam ser assim representadas: o avesso da linguagem (“Aletria e Hermenêutica”), a inovação da palavra (“Hipotrético”), a dupla realidade (“Nós, os temulentos”), o mundo representado (“Sobre a Escova e a Dúvida”). Essas quatro facetas multifazem-se em outras e fundem-se em torno de um único tema: o questionamento da linguagem, do homem e do mundo (SIMÕES, 1988, p. 25).

Os prefácios causam grande impacto no leitor, pela propagação e distinção de um para outro. A análise dos prefácios de *Tutaméia* revela que Rosa cometeu algumas “transgressões” quanto ao modo de ser tradicional dos prefácios, assim como foi, na arte da ficção, transgressor de muitos outros padrões. Porém, as “transgressões” apresentadas, quanto à quantidade, localização e uso de linguagem, são provas de uma “coerência transgressora” do próprio Guimarães.

Em “Aletria e Hermenêutica” o autor inicia o primeiro prefácio indicando o material com que trabalhará: a “estória” — com acepção de imaginação, destituição do oficial do primeiro plano e ascensão do mito, da fábula, da anedota,

com o questionamento do conceito rígido de história personalista e a posição austera de letramento e eruditismo da literatura. Segundo Heloísa Araújo, "A história, para Guimarães Rosa, não os fatos; ou melhor, são os fatos declinados, conjugados, em articulação significativa. A história é linguagem, é articulação mental, lógica; é, portanto, alma, espírito. A história é *kosmos*" (ARAÚJO, 1987, p. 7). A ordenação — *kosmos* — se daria pelo não-senso expressos nas anedotas de cunho popular. Rosa expõe:

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência.[...] Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos e novos sistemas de pensamento (ROSA, 1985, p. 7).

E o autor continua a explicitação afirmando que não serão simples anedotas, mas *anedotas de abstração* "as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colidem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria" (ROSA, 1985, p. 8), ou seja, as anedotas trarão riso e o mágico pelo novo — seja pela forma, seja pelo mundo a que se refere: o *aletrado*, o prosaico que não deixa de ser misterioso, *engraçado* e *hermenêutico*.

Sobre esse prefácio, Simões argumenta que o mestre propondo a relação entre a anedota, a estória e o mundo mágico, utilizando-se de processos anedóticos "deforma-os, sem que percam o tom 'drolático' e transforma o prosaico em elemento mágico de riso. Ou seja: ao 'brincar' com a palavra, cria-se um mundo novo, mágico, seja pela deformação do som, pela renovação do vocábulo ou pela criação de um novo termo" (SIMÕES, 1988, p. 27), e é justamente o neologismo o tema do segundo prefácio.

"Hipotrérico" desperta estranhamento não somente por ser o segundo (quando o habitual é um único prefácio por obra), mas pelo próprio nome excêntrico. Trata do processo neologizante do autor, lançando mão de argumentos com que a crítica o atacava e, ao mesmo tempo, catalogando neologismos. Ao final, a "Glosação em apostilas ao hipotrérico" retoma o texto, parágrafo por parágrafo, trazendo explicações e fontes de termos obscuros como que fazendo uma decifração irônica para aqueles que não entenderam, e assim foram antipáticos às suas obras, confirmando a idéia do sociólogo Pierre Bourdieu (2005, p. 338) de que

[...] não se pode reviver o vivido dos outros, e não é a simpatia que leva à compreensão verdadeira, é a compreensão verdadeira que leva à simpatia ou, melhor, a essa espécie de amor intelectualis que baseado na renúncia ao narcisismo, acompanha a descoberta da necessidade (BOURDIEU, 2005, p. 338).

A necessidade rosiana é pelo original, autêntico e para que isto seja característica marcante em sua obra, Guimarães viu-se obrigado a criar novos termos, neologizar, tornando-se para crítica um legítimo hipotrérico. Ironia? Não, é apenas o "escanchamento dos planos da lógica" que o termo tão procurado, pela crítica, para definir o sertanejo-erudito veio de um *aletrado* e que o próprio autor assume que é quando, desordenando o índice dos contos para formar as iniciais de seu nome, coloca-se em meio do "hipotrérico".

O texto começa explicando o sentido de seu título, numa definição que poderia ser assim representada: "*antipodático, sengraçante imprizado; ou talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia*" (ROSA, 1985, p. 76). Quanto à origem do termo, ficamos sabendo neste ponto apenas que se trata de um neologismo, e que vem do "bom português". Assim sendo, o *hipotrérico*, palavra inventada que nomeia aqueles que acham que elas não existem, "começa ele por se negar nominalmente a própria existência" (ROSA, 1985, 76).

O autor transporta para o mundo letrado a fábula do “bom português”, até mesmo com o efeito sonoro da oralidade, para apontar o paradoxo do hipotrélico, ou seja, a negação da própria existência — âmagô do neologismo. Na fábula, o português, perplexo diante da afirmação de que a palavra de que fez uso não existia, retrucou: — “Como?!... Ora... Pois se eu a estou a dizer?”; “É. Mas não existe.” Respondeu o outro. Diante desta reafirmação o português “ainda meio enfiado, mas no tom já feliz de descoberta”, disse peremptório: — “O senhor também é hipotrélico”, revelando a própria condição desse sujeito, que ao negar a existência de neologismos, se mostra um hipotrélico, “um indivíduo pedante, inoportuno agudo, falto com respeito para com a opinião alheia” (ROSA, 1985, p. 79), que não existe, portanto, sua opinião descrente não conta.

Como toda fábula possui moral e a do “bom português” remete à paradoxal essência do neologismo: a palavra não é conhecida; não figura os dicionários, não faz parte do mundo letrado, mas satisfaz aos falantes e acentua o caráter dinâmico da língua a qual não é aprisionada a regras, antes nasce da necessidade íntima do indivíduo de se expressar.

Análogo aos dois primeiros, o título do terceiro prefácio surpreende. Em “Nós, os temulentos” deparamo-nos com as difundidas anedotas de bêbedo, cuja visão diplópica (duplicada, replicada) e tambaleio (desalinhado) manifestam-se, em *Tutaméia*, pela duplicação de imagens ao longo da obra e pela leitura em ziguezague proposta por seus paratextos. Para Simões, “a montagem do prefácio revela uma compilação de anedotas sobre o tema do bêbedo que representariam uma alegoria do que o autor quer expressar, ou seja, a dupla visão das coisas” (SIMÕES, 1988, p. 31). Em *O dorso do tigre*, Benedito Nunes (1969, p. 208) resgata na filosofia o sentido da embriaguez, de estar temulento que extrapola o sertão rosiano:

Saída para o drama do estar-no-mundo — drama permanente, por certo — a bebedeira alcoólica é somente a manifestação ostensiva

da geral temulência humana, da embriagues, que múltiplas formas tem — da euforia dos coribantes à mania de que Platão trata no *Fedro*, do amor-paixão à loucura, da possessão criadora à infinitude do desejo (NUNES, 1969, p. 208).

Logo em seguida à citação acima, a respeito do último prefácio, “Sobre a Escova e a dúvida”, Nunes afirma que é “uma conclusão dos três anteriores”. No fecho do conjunto desses paratextos, o derradeiro ensaio-mais-que-narrativa traz em sua envergadura o processo de criação literária e os aspectos metafísicos desta criação.

O estudo feito por Mary-Lou Daniel em 1968, *João Guimarães Rosa: travessia literária*, traz na parte final do livro intitulada “*Post Scriptum: Tutaméia*” o argumento de que os quatro prefácios são as âncoras de *Tutaméia*, é o que mais chama a atenção do público pela revelação “em forma sucinta” de aspectos do seu ideário e “vislumbres íntimos do seu processo criador” (p. 180). No parecer de Daniel, em *Tutaméia*, João Guimarães Rosa revela a chave da compreensão de toda sua obra ao leitor:

Assim é que o autor faz o possível neste prefácio de *Tutaméia* [Sobre a escova e a dúvida — grifos nossos] para dar ao seu público um indício, um palpite, um sinal; não lhe seria possível falar em termos mais claros nem precisos sem violar o espírito de toda a sua obra e negar aos seus leitores o valioso emprego da própria intuição (DANIEL, 1968, p. 181-2).

“Sobre a escova e a dúvida” é composto por sete partes, numeradas em números romanos e fartamente epigrafadas, e de um glossário encerrando-o. Nesses textos, encontramos “esclarecimentos” do narrador-autor em um tom confessional para a origem e a razão de sua prosa. As epígrafes, tradicionais ou apócrifas, mostram situações-limite entre a realidade (História) e a ficção (estória, anedota). O glossário de termos, que nem sempre se encontram no texto, deixa entrever o que seria o dicionário que o autor planejava publicar quando

completasse cem anos — o que torna *Tutaméia* “chave” inclusive da obra não escrita de Rosa. Estes textos, segundo Paulo Rónai,

Juntos compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética em que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza de sua inspiração, a finalidade de sua arte, de toda arte (RÓNAI, 1985, p. 217).

Mostrando e escondendo-se Guimarães Rosa causa estranhamento, beleza, ampliação e diminuição de certezas com os quatro prefácios que compõem *Tutaméia* — obra síntese de sua produção. O mestre amalgama o original falar sertanejo, além de características do português culto e/ou arcaico, aos elementos das cerca de vinte línguas e respectivas literaturas com as quais teve contato ao longo de sua vida de leitor contumaz, hermeneuta, aos conhecimentos filosóficos e de mundo que possui, formando narrativas-ensaios-prefácios que são verdadeiros sertões: abrangentes, plurais, ricos, densos, incógnitos, sempre por decifrar.

A fala rosiana, em “Sobre a Escova e a Dúvida”, reflete nosso pensar sobre a sua obra, sobre o ato da leitura, sobre a nossa vida — pois retornando a Proust “cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo”.

Ando a ver. O caracol sai ao arrebol. A cobra se concebe curva. O mar barulha de ira e de noite. Temo igualmente angústias e delícias. Nunca entendi o bocejo e o pôr-do-sol. Por absurdo que pareça, a gente nasce, vive, morre. Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois. Um escrito, será que basta? Meu duvidar é uma petição de mais certeza. (ROSA, 1985, p. 166)

Materialmente acabada, mas em contínua ruminação...

— Pois é, Chefe. E eu sou nada, não sou nada, não sou nada... Não sou mesmo nada, nadinha de nada, de nada... Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha nenhuma mesma nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada... De nada...

(*Grande sertão: veredas*)

Apesar de extensas, as definições de Umberto Eco (1963, p. 40) sobre a “abertura” e “definitude” de uma obra de arte vão ao encontro do trabalho aqui realizado:

Tem-se discutido, de fato, em estética, sobre a “definitude” e a “abertura” de uma obra de arte: e esses dois termos referem-se a uma situação fruitiva que todos nós experimentamos e que freqüentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa compreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual (ECO, 1963, p. 40).

Embora materialmente compostos e encerrados, os paratextos de *Tutaméia* conduzem por caminhos diversos, pois “cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais”. Além da teoria de Eco, poderíamos propor diversas leituras possíveis acerca da obra do vaqueiro-médico-sertanejo-erudito que é ao mesmo tempo “ninharia” e “*mea omnia*”. Porém, de que serviria a tentativa fantasiosa de “engolir de vez” se o processo de “ruminação” é mais fecundo? Prossigamos a leitura ruminosa e fecundemos a vida com o sertão rosiano, os “livros para boi”...

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. (Humanitas, 9).

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. (Humanitas, 41).

DANIEL, Mary-Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1963.

_____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. (Tradução Luiz Costa Lima). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Leitura e Crítica).

NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989. (Debates, 223)

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. "Tutaméia", p.203-210.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva; MCT; CNPq, 1988. (Debates, 216).

STARLING, Heloísa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em "Grande Sertão: Veredas"*. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ-UCAM, 1999.