

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

***TUTAMÉIA: DO CHISTE À MIMESIS***

A respeito da Família

**Ana Lúcia Branco**

**SÃO PAULO**  
**2009**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

***TUTAMÉIA: DO CHISTE À MIMESIS***

A respeito da Família

**Ana Lúcia Branco**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientador: Prof. Dr. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari.**

**SÃO PAULO**  
**2009**

**Resumo:** Pensando a literatura como um fenômeno de linguagem que não dispensa a experiência sociocultural em sua feitura, o presente trabalho se volta à última obra não-póstuma de Guimarães Rosa, que desponta por certas singularidades intrínsecas, *Tutaméia*, com o fim de apreender como a arcaica e tradicional sociedade patriarcal se configura no âmbito privado, a Família. Tomando o chiste enquanto procedimento formal dialético, de revelar e esconder, de desconcertar e esclarecer, de tapar e descobrir, percebe-se que a conjectura subjaz à manutenção do modelo familiar, pelo masculino, enquanto, pelo feminino, há tendência à fratura e/ou ruptura do mesmo. Por tais constatações, estrutura-se o estudo em três blocos discursivos. Ao primeiro cabe focar certas especificidades do *corpus* literário; o segundo procede em torno da crítica literária, de onde se introduz um matiz diferenciado; e, por fim, considerando todo o escrito de antes, o último incide na interpretação temática mais apurada a partir de duas estórias: “Desenredo” e “Esses Lopes”.

**Palavras-chaves:** *Tutaméia*, chiste, *mímesis*, família, feminino.

**Abstract:** Thinking about literature as a language phenomenon that doesn't dispense with sociocultural experience in your structure, this work focus on the last Guimarães Rosa's non-posthumous production that appears for certain intrinsical singularities, *Tumatéia*, with the objective to get how the tradicional and archaic patriarchal society configure through the private dimension: the Family. Taking about joke while formal dialectic procedure, to reveal and hide, to disconcert and clear, to cover and discover something, we realize that the conjecture to maintain the family model by male, while, by female, there is the tendence to break or rupture the same. According to such considerations, the study is divided by three discursive parts. To the first we focus on certain *corpus* literary specifics; the second one is around the literary critical part, where we introduce a different nuance, and at the end, considering everything that has already presented before, the last one is about the theme interpretation more refined from two stories: “Desenredo” and “Esses Lopes”.

**Key words:** *Tutaméia*, joke, *mímesis*, family, female.

“(...) na união da família está o acabamento dos  
nossos princípios (...)”.

(Nassar, R. *Lavoura arcaica*. 1982)

## SUMÁRIO

<b>Agradecimentos</b> .....	6
<b>Introdução</b> – “Pontuando a travessia” .....	7
<b>Capítulo 1</b> – Das <i>Terceiras estórias</i> .....	19
<b>1.1</b> - Tuta-e-meia de que? .....	19
<b>1.2</b> - <i>Tutaméia</i> : adereços .....	24
<b>1.2.1</b> - Fusão, difusão, confusão. <i>Tutaméia</i> : gênese e espanto .....	25
<b>1.2.2</b> - Recepção .....	34
<b>Capítulo 2</b> – Balanço crítico .....	36
<b>2.1</b> - <i>Avant la lettre</i> : do chiste para a História .....	44
<b>2.2</b> - Famílias em Rosa .....	49
<b>Capítulo 3</b> – Ruptura e continuidade: “Esses Lopes” e “Desenredo” .....	66
<b>3.1</b> - Preservação pelo masculino: Jó Joaquim, tecelão de palavras e de destinos ....	67
<b>3.2</b> - Resistência pelo feminino: Flausina, de posse da palavra .....	86
<b>Capítulo 4</b> – Considerações finais .....	121
<b>Capítulo 5</b> – Referências Bibliográficas .....	125
<b>Capítulo 6</b> – Anexo: “Recepção cindida” .....	136

## AGRADECIMENTOS

Um trabalho que levou alguns anos para ser concluído, certamente, contou com imprescindíveis ajudas. Menciono as que, diretamente, colaboraram nesta empreitada, cônica de que poucos são os agradecimentos que se definem por escrito. Muito mais do que se possa dizer, ficam na memória e na vida. Assim, antecipadamente, peço desculpas pelas inevitáveis omissões.

Antes de todos, agradeço ao Prof. Dr. Luiz Roncari por ter aceito a orientação do meu trabalho. Pelo respeito, presença, e, principalmente, por direcionar-me a veredas mais seguras.

Já que este é um trabalho sobre família, agradeço, imensamente, à minha, pois sem a sua ajuda não teria sequer iniciado esta etapa que, como todas as outras, contou com as mãos, pernas e coração de meus pais. A eles, Manoel Jesus Branco e Maria Helena Paulucci Branco, meu reconhecimento por todo o sacrifício, dedicação, compreensão, estímulo, desdobramento e abnegação. Pelos apoios de diversas espécies, registro meu respeito e profunda gratidão por tornarem factível a produção deste estudo.

Às Professoras Doutoradas Eni de Mesquita Samara e Yudith Rosembaum, membros da banca no Exame de Qualificação, muito agradeço pelo privilégio das arguições, colocação de questões e pontuações que limitaram meus desvios e nortearam a exequibilidade do trabalho, e à Professora Mestra Lurdes M. Ruegger, responsável por apresentar-me à *Tutaméia*, por todo aparato bibliográfico e afetivo, meu enorme agradecimento.

Dentre os meus amigos, destaco Cármen Sampaio Amendola e Vânia Goia. Àquela devo todo o fino trato estético deste estudo. À outra, pela paciência em portar-se como uma “doutora da cidade” enquanto eu a chamava constantemente para um diálogo-monólogo, onde sempre buscava, e encontrava, incentivo, ajuda no retirar de pedras que surgiram no caminho. Pelo apoio sempre entusiástico, sobretudo nos instantes de quase quedas, agradeço profundamente.

Ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pelo apoio financeiro indispensável para a realização deste trabalho. Aos funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes da FFLCH – USP, e do Arquivo do IEB – USP, pela atenção diligente.

Sem estas pessoas e instituições, o que aparece aqui não existiria. Talvez sobrevivessem os erros, os acertos, provavelmente. A todos meu melhor agradecimento por compartilharem comigo mais uma *travessia*.

## INTRODUÇÃO – “Pontuando a travessia”

Na década de 1960, ao invés de calhamaços, Rosa prioriza a publicação de pequenos textos na imprensa, como “Meu tio, o Iauaretê”, relançado postumamente em *Estas Estórias* (1969), e originalmente divulgado na revista *Senhor* em 1961, ano em que publica em *O Globo* a maioria das suas *Primeiras estórias*. Luiz Harss, crítico chileno, tendo entrevistado o Escritor nessa época, informa que ele

estava trabalhando numa série de bosquejos [...], escrevendo dois por mês – para serem publicados num jornal de médicos com ampla circulação no interior [...]. Esse arranjo vai-lhe muito bem [...], impõe uma excelente disciplina: as estórias devem ser curtas, no máximo de duas páginas, de maneira que cada palavra conta.<sup>1</sup>

Posteriormente à magnitude simultânea do par *Grande sertão: veredas* e *Corpo de Baile* em um mesmo ano (1956), chegou-se a acreditar que Guimarães Rosa teria alcançado o valor máximo na estética literária e no tratamento empírico, de tal maneira que perguntaram os críticos até que ponto ele ainda poderia prosseguir nas suas inovações linguísticas sem se tornar simplesmente repetitivo ou tão esotérico que perdesse parte de seu público leitor. A resposta veio *sui generis*.

Durante mais de dois anos, publica regularmente aquelas narrativas extremamente condensadas citadas por Harss, intercaladas com as de Carlos Drummond de Andrade, na revista médica semanal *Pulso* (editada no Rio de Janeiro), sendo a maior parte delas escritas entre maio de 1965 e fevereiro de 1967. Reunidas, com acréscimo de duas outras lançadas em *O Globo* (1961), constituíram a última obra rosiana publicada em vida: *Tutaméia – Terceiras estórias*<sup>2</sup> (1967), coincidindo com a posse do Autor na Academia e com sua morte súbita.

---

<sup>1</sup> Harss *apud* BOLLE, 1973: 112.

<sup>2</sup> A partir daqui, as citações retiradas de *Tutaméia* só terão a indicação do número da página em que se encontram – 1ª edição, 1967, publicada pela José Olympio.

A primeira edição é publicada pela Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, em julho de 1967, contendo 194 páginas, na disposição 21 X 14 cm, com capa de Luís Jardim, adornada por figuras miniaturizadas aludindo conteúdos internos, e com dois índices, um, à página n/n, contendo *Tutaméia (Terceiras estórias)*, e outro, à página 193, como *Terceiras Estórias (Tutaméia)*. A segunda edição acontece pela mesma editora, em dezembro de 1967, com o acréscimo, nas orelhas, de trechos de crítica de Tristão de Athayde sobre o livro. Esta reestampa a primeira, trazendo ainda um fac-símile dos originais.

Trata-se de uma obra aparentemente simples, porém, ao mesmo tempo, guardiã de uma complexidade pulsante, cuja banalidade e previsibilidade escoam numa segunda visada mais atenta – exigida pela obra inclusive. Livro-labirinto, lúdico, jocoso, com várias portas (estreitas) de acesso e passagens secretas, podem ser designações primárias de *Tutaméia*, onde o fio de Ariadne, a própria trama do texto, não é completamente linear, pois pode conduzir a andamentos em círculos se não forem feitas devidas e pertinentes amarrações. Dela se estrutura todo o presente estudo focado em um ponto específico suscitado e mantido em várias estórias: a desagregação da instituição Família a partir de um enfoque no feminino.

Primando por quarenta e quatro estórias, das quais quatro se apresentam na forma de (meta)prefácios, o livro apresenta descrições compactas, fragmentadas e miniaturizadas, que robustecem o conceito de literariedade como algo instável e sujeito a questionamento e revisão, de acentuada propensão ao minimalismo. Em questões temáticas, ele revela uma continuidade em relação aos trabalhos anteriores do Autor com o padrão estabelecido por *Primeiras estórias*: episódios concisos, de orientação introspectiva, especulativa, agressões e delitos, relacionamento problemático entre homem e mulher, problemas de sobrevivência, atos estranhos e recursos à imaginação. E no que diz respeito às características linguísticas, também há uma confirmação do caminho escolhido e mantido desde *Sagarana*. Evidencia-se a mesma preocupação pela simultaneidade e dinamismo de expressão que se nota em *Corpo de Baile e Primeiras estórias*.



Ofuscada pela monumentalidade do par ficcional rosiano de 1956, *Tutaméia* não conta com a mesma atenção por parte da crítica. Desde sua publicação não se avançou muito na revelação dos mistérios entremeados nela. Até o momento, a maior parte dos estudos sobre ela é de pequeno fôlego, e/ou limitado a uma ou outra perspectiva analítica. Os escassos artigos, ensaios, trabalhos acadêmicos que lhe dirigem atenção ficam restritos, basicamente, a dois tópicos: exploração de certos componentes formais – paratextos –, e tratamento da matéria artística, enquanto teoria e desenvolvimento no próprio volume. Este caráter de indagação, questionamento por impresso do fazer literário acaba sendo uma das grandes contribuições do Autor à literatura brasileira, na visão de Eduardo F. Coutinho<sup>3</sup>, sendo mais fortemente sugerida no conto “Curtamão”. Nele, o protagonista Armirinho ao voltar de viagem encontra a noiva casada com outro; ainda assim, ele decide construir a casa sonhada pela amada. A narrativa relata o processo dessa construção que, ao seu final, vira “prédio para escola de meninos”. A relação com a arte rosiana enquanto labor às avessas é anotada por Novis em 1989 (p. 63):

A casa, metáfora da obra literária, deveria ser “a mais moderna” da vila. Por esta razão, já foi proposta à revelia do povo. “A casa, levada da breca, confrontando com o Brasil”, informa sobre a decisão do mestre-de-obras de enfrentar a desaprovação geral do projeto elaborado “desconforme reles usos”. Implicitamente, o narrador critica, com muita ironia, o costumeiro, o habitual da “construção”.

Os enfoques se restringem, portanto, a abordagens linguísticas, o que, de imediato, a deixa em desvantagem dentro do conjunto das criações de Rosa, contribuindo para investidas estratificadas. Adianta-se que este estudo, por sua vez, ainda não se propõe a uma compreensão ampla dos sentidos do livro, e sim a um viés interpretativo diferenciado.

Exigindo leituras várias e muita reflexão, a crítica<sup>4</sup> compara sua leitura a uma corrida de obstáculos, pois um emperramento ocorre desde o princípio, já com o título e subtítulo, passando pelos índices, pelo número de prefácios, profusão de glossários, jogo de epígrafes, uso de

---

<sup>3</sup> Coutinho, E.F. “Da escova à dúvida: a obra indagadora de Guimarães Rosa”. In: *Seminário Guimarães Rosa*, 2006: 29.

<sup>4</sup> Rónai *apud* COUTINHO, 1983.

símbolos recorrentes (coruja, caranguejo), adoção de perspectiva marginal (do bêbado, do louco, do bobo, do criminoso, do cigano), chegando a estórias excessivamente condensadas com linguagem estilisticamente hermética e chistosa. Esse acúmulo paratextual convida à decifração pelos enigmas que suscita por meio de uma faceta narrativa que esconde, revela, oculta, reprime, numa relação de desvelamento (*aléthea*) por entre símbolos e analogias sob uma perspectiva cômica. Isso muito provavelmente tenha contribuído para o considerável silêncio da crítica, deixando o livro às escuras, olvidado sob o patamar de “livro menor”. Esse foi o ponto inicial que originou a pesquisa que aqui se objetiva desenvolver.

A redação da dissertação aparece estruturada em três partes, subdivididas cada qual em itens temáticos específicos. A apresentação dessa divisão interna aqui é trazida com o fito de contextualizar o objetivo, expondo as principais fontes pesquisadas e embasadoras. Inicia-se discorrendo a respeito da problemática suscitada na obra, sobre a qual se debruça esta pesquisa.

A personagem feminina ganha saliência nas composições burlescas de *Tutaméia*. Quando não é protagonista, é parte decisiva e atuante no desenrolar de várias tramas, como o é em momentos passados. O diferencial ocorre pelos comportamentos expressivamente mais inusitados porque subversivos que demonstram diante de um poder ritualizado, institucionalizado e comandado pela figura masculina. A título de exemplificação, cita-se Flausina (“Esses Lopes”); Sinhá (“Sinhá Secada”); Mira (“Estória nº 3”); Mema Verguedo (“O palhaço da boca verde”); as Sinhás (“Faraó e a água do rio”); Nhemaria (“Reminiscção”); Elpídia (“Estoriinha”); Rita Rola, de “Orientação”. Isso suscita uma ruptura na gama de mulheres da ficção rosiana, que, comumente, aparecem como subjugadas, frágeis, maleáveis, no âmbito familiar.

Considerando os silêncios que permeiam a obra e o fato de que a “informação não é tanto o que é dito, mas o que pode ser dito”<sup>5</sup>, a transgressão se faz sintomática, soa como representação do silêncio feminino quebrado, da liberdade de ir e vir, de agir, segundo vontade individual, de romper, insiste-se, com elementos tipicamente patriarcais, como fidelidade matrimonial, enfrentamento perante a autoridade do pai (ou marido), descompromisso com a castidade em relação ao casamento, desvalorização social dessa instituição, enfim, valores estratificados na família brasileira desde o período do Brasil-colônia. Atitudes tórridas, que ocorrem de maneira esparsa no conjunto das obras antecessoras do Autor, são diagnosticadas em *Tutaméia* de maneira mais enfática. Com essa constatação de base textual, foi necessário ultrapassar as fronteiras do micro para o macrouniverso literário por enriquecer o ponto de vista analítico quando se passa a entrever uma relação entre Literatura e sociedade, pois Finazzi-Àgro (2001), com seu foco voltado ao “ínfimo”, salienta na obra de Guimarães Rosa o fato dela guardar passagens ocultas, atalhos secretos, trânsitos que a põem em contato não somente com o sentido estético vigente, como também com o ideológico, histórico e social.

Estudos historiográficos mostram que, na década de 1960, período da enunciação das *Terceiras estórias*, irrompe um movimento por parte das mulheres que se dispõem a questionar seus valores na sociedade e na família, o que valida o pressuposto de interpretar a obra em perspectiva mimética, tanto no nível do enunciado como no da enunciação: às lacunas do texto podendo corresponder os recalques do sujeito feminino subjugado pelo patriarcalismo; os vazios e silêncios textuais, seus ocos de personalidade, os períodos coordenativos como zelo, ousadia, recuo e expansão do feminino por um novo comportamento assumido. No mais, as frases curtas, a pequenez dos enredos, não seriam vistos apenas e redutivamente como uma mera imposição estrutural dada à fonte primária em que as estórias foram publicadas.

---

<sup>5</sup> ECO, 1971: 101.

Desse panorama, a incidência de triângulos amorosos em que o cume vem ocupado por uma mulher, desejada e disputada por dois homens (“Estoriinha”, “Estória nº 3”, “Antiperipléia”), bem como os adultérios femininos descarados (“Reminiscção”, “Desenredo”; “Sinhá Secada”, “Antiperipléia”), e rompantes abusados (“A vela ao diabo”) e/ou extremistas, como assassinatos em família (“Esses Lopes”), encontram forte respaldo histórico. A mulher não é mais reles objeto de posse, mas um indivíduo a ser conquistado (“Se eu seria personagem”, “Orientação”). Tais situações, de uma maneira geral, desembocam na mesma constatação: a desagregação e desestruturação familiar, adjunta ao esfacelamento do indivíduo, desencadeada, de maneira enfática por personagens femininas.

Sendo o *corpus* deste estudo uma obra literária, é certo e preponderante que a fonte de todo embasamento de análise resida no próprio texto da literatura; porém, comumente, é insuficiente. O conhecimento histórico, institucional e social são válidos e viáveis para um maior e específico levantamento das demandas que, com frequência, o texto fornece. Logo, o domínio literário exige do intérprete respeito à singularidade da arte, cuja função precípua não é informar, mas desencadear vínculos insuspeitados graças às artimanhas verbais, exigindo um desatar de “nós textuais”. Por isso, as outras ciências humanas podem funcionar como um dado a mais – substancial em certos literatos – na tentativa de captação de um aquém, preexistente ao jogo literário, que o informa sem, contudo, lhe dar um resultado final, caso da adoção presente de subsídios histórico-sociais para uma análise mais consistente da configuração da família em *Tutaméia*.

Pensando em sua rede oculta de pressuposições, o descortinar de sentidos se torna possível a partir do momento que se rompe com o que jaz encoberto e maquiado por artifícios textuais (a fragmentação, a ludicidade, o chiste, a anedota), e se considera a História enquanto instância latente. Por mais que se procure abordar *Tutaméia* “como um mero texto, desligado de contingências pessoais”, ele se apresenta com “agressiva vitalidade, invocando inflexões de voz,

jeitos e maneiras de ser do homem”<sup>6</sup>. No cenário geral, o lúdico, o cômico, o anedótico possibilita diversificados prospectos de representação ou transfiguração do real, o que implica a crença de que Rosa na obra amplia as condições de compreensão do significado por meio da utilização de chistes, jogo de palavras, através de diversas formas, como desconstrução, estranhamento, deslocamento, condensação. Isso faz com que a linguagem das *Terceiras estórias* se apresente sob a característica de encobrir um algo além da realidade primeira suposta pelo léxico ou pela construção frasal. Nesse esconder disfarçado pode-se supor, dentre outros, recalçamento, crítica velada, desejo, efeitos amplamente discutidos por Freud em sua grande obra de 1905 a respeito de uma nova teoria sobre o inconsciente justamente a partir do chiste: *O chiste e sua relação com o inconsciente*<sup>7</sup>. Logo, a análise da configuração do âmbito privado em certas estórias tem, necessária e inevitavelmente, a linguagem como ponto de partida e de ancoragem.

Assim sendo, em torno do chiste se compõe a primeira parte deste estudo, intitulada “Das *Terceiras estórias*”, que se dirige às particularidades intrínsecas da obra com o fim de pontuar marcas que a inserem em patamar diferenciado em relação aos trabalhos anteriores. Essa opção inicial dissertativa acaba por se tornar viável enquanto forma de apresentação mais detalhada do *corpus*. O título, o subtítulo, o índice, os prefácios e o glossário são os elementos ficcionais trazidos à discussão. Na mesma sessão também se tecem considerações a respeito da recepção crítica da obra no calor de seu lançamento.

O desenvolvimento do conteúdo acima não se restringe exclusivamente à intenção de adentrar nas conjecturas internas do livro, mas a de expor o material sobre o qual praticamente toda a crítica existente se fundamenta. A parte intermediária da dissertação – “Balanço crítico” – se constrói embasada no destaque que se concede a alguns pontos de vista críticos, a saber,

---

<sup>6</sup> Rónai *apud* COUTINHO, 1983: 527.

<sup>7</sup> A relação dos chistes com o inconsciente na obra freudiana de 1905 se estabelece, basicamente, no princípio de que o pensamento precisa selecionar, entre as formas de expressão possíveis, aquela que há de trazer consigo uma produção de prazer verbal.

específica e preponderantemente, o de P. Rónai (1967), A. Brasil (1969), B. Nunes (1969/2000), S. Sperber (1976/1982), E. Coutinho (1983), V. Novis (1989), K. Romanelli (1995), A. Cruz (2001), M. Fantini (2004), A. Andrade (2004) e J. Ramos (2007). A menção aos trabalhos não se limita, contudo, a meras exposições teóricas; com e por meio deles ainda se pretende salientar determinados pontos julgados como mais relevantes à discussão presente. Por esse caminho teórico, demarcam-se ganhos e defasagens, e se introduz a nova abordagem deste escrito a partir de perspectiva historiográfica suscitada por uma impressão que já foi relatada há pouco. A historiografia como metodologia referencial não invalida de modo algum nem diminui o interesse pelas outras dimensões que Rosa arquiteta nas suas *Terceiras estórias*, tanto que se pretende atrelar, como sugere o título do trabalho (“Do chiste à *mimesis*”), o viés estético-linguístico com o sociológico, ampliando o que comumente se apreende nos estudos da obra rosiana em geral focados em torno de três eixos principais: o que se preocupa em explorar as potencialidades introduzidas pelo Autor no sistema linguístico e na estrutura da narrativa da ficção brasileira; o que se volta ao reconhecimento dos elementos constitutivos de uma interpretação histórica e sociológica nas narrativas; e o que identifica os sinais e os símbolos definidores de uma suposta origem esotérica e metafísica nas estórias.

Assim, no interior da primeira matriz temática<sup>8</sup> predominam análises voltadas para as transgressões, as inovações linguísticas e filológicas, além do processo de revitalização da linguagem narrativa. Tais análises enfatizam os procedimentos de aglutinação, afixação, a neologia, a inversão da ordem tradicional dos vocábulos e sintagmas na oração, etc. Na segunda<sup>9</sup>, há a ênfase de alguns temas específicos como o fenômeno do coronelismo e da

---

<sup>8</sup> CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário de Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Achiamé, 20ª ed., 1982; LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto*. São Paulo, Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH/USP (mimeogr.), 1985; MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

<sup>9</sup> PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no Grande sertão*. Rio de Janeiro: MEC, 1958; GALVÃO, Walnice N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986; GALANO, Ana Maria. “Particulares de ‘Campo geral’, novela de Guimarães Rosa”, em *Novos Estudos*, 38, 1994: 206-24; MORSE, Richard M. *A volta de McLuhanaíma; cinco estudos solenes e uma brincadeira séria*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990; LIMA, Deise Dantas. *Encenações do*

jagunçagem, a transposição, desdobramento e fusão de elementos do imaginário europeu, caracteristicamente medievais, ao universo mental do sertanejo por meio da prosificação e da metamorfose das canções de gestas em novelas de cavalaria, etc. Por fim, a terceira<sup>10</sup>, apesar de englobar fundamentos dos dois conjuntos anteriores, volta-se mais estritamente para o hermetismo, o tao, a alquimia, ou para correntes de pensamento neoplatônicas, jungianas. Em suma, são poucos os estudos que executam um trânsito entre tais eixos, que, todavia, encontram-se coadunados e compõem o típico “mundo misturado” rosiano num todo harmonizado, sendo exatamente o que torna os livros obras-primas, pois “O que chamo de ‘a grande arte’ é simplesmente a arte que exige que *todas* as faculdades de um homem sejam nela utilizadas”<sup>11</sup>. Cada procedimento literário em Rosa é expressivamente arquitetado, minuciosamente construído, o que traz às narrativas diversas camadas que vão além dos enredos e das brincadeiras semânticas, sonoras, espalhadas ao longo das unidades frásicas. É este, aliás, o pressuposto de Ana Maria Machado<sup>12</sup>, ao constatar que nada é por acaso, nada é à toa, tudo possui um propósito específico e consciente na literatura do Escritor. As escolhas são, portanto, um destaque meramente analítico e clamam por um ir e vir da parte ao todo.

Desse modo, intenta-se interpretar *Tutaméia* à luz da historiografia a partir da estilística escritural, onde se acentua, de início, que a ficção não glosa a História com delimitações precisas. O campo da Literatura, apesar de anexar em si dados culturais, sociais, estéticos de sua época, o faz diligente e subjetivamente, nublando-o, tecendo um diálogo externo que se sustenta

---

*Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: EdUFF, 2001; RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa* (mito e história no universo rosiano): o amor e o poder. São Paulo: Editora Unesp / FAPESP, 1ª ed., vol. 1, 2004; e *O Cão do Sertão - Literatura e Engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora UNESP, 1ª ed., vol. 1, 2007.

<sup>10</sup> ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977; ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993; UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande sertão*. Trad. José C. Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994; ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.

<sup>11</sup> VALÉRY, 1960: 1121.

<sup>12</sup> A consideração de Machado se reporta especificamente à questão onomástica rosiana: "O nome próprio em um texto como [...] o de Guimarães Rosa é [...] uma palavra poética, um signo espesso e rico que escapa sempre aos limites de cada sintagma, enviando ao conjunto do texto, e mesmo para além do texto" (1976: 68).

na base da impressão, da sugestão, da analogia, alegoria. Ou seja, as elucidações histórico-sociais sobre a Família beiram sempre o universo da insinuação, da camuflagem, equilibrando-se na corda bamba da ficção que ora se deixa pender mais para o lado do tradicional, popular, conservador, ora para o lado do moderno, erudito, pois nas obras de Rosa nada se apresenta unilateralmente. É peculiaridade sua situar as estórias numa “terceira margem”, entre dois planos – público/privado, regional/universal, erudito/popular, moderno/arcaico –, o que lhe confere a possibilidade de abordar a coexistência entre realidade e sujeitos, social e etnicamente, dissímiles. O valor de desagregação, de desestruturação familiar, como já se disse, está por conta, sobretudo, das personagens femininas. Pensando no arco da produção rosiana, elas destoam por presenças insólitas, audaciosas e violentas; movimentam-se compulsivamente à busca de valores, desejos individuais; chega-se a um dado inédito: uma voz feminina dominar toda uma narrativa do início ao fim.

Por tais considerações, pode-se entrever, salvo engano, correspondência, analogia histórica no que tange ao âmbito privado da década de 1960. Na História deste período, as mulheres ganham destaque a partir de iniciativas que desencadeiam para romper certos padrões há muito estratificados na sociedade brasileira em relação à sua conduta e valor no meio familiar. A pesquisa se pontua, assim, no trânsito que ocorre no século XX entre o modelo tradicional familiar patriarcal e o moderno burguês, contando com respaldos conceituais de A. Candido, B. Friedan e E. Samara, a rigor, ao passo que os ensaístas G. Freyre, O. Vianna, aclaram a compreensão do tópico Família.

A saliência do viés historiográfico não tem intenção de abarcar todos os elementos que entram na composição do tema Família, nem mesmo da maioria deles; restringe-se a um pequeno conjunto de elementos, a se especificar, matrimônio e adultério, que o objeto literário de estudo faz sobressair. Desta maneira, a linha de abordagem não consiste em uma aplicação de um método rígido pré-determinado, pois se vale de referenciais teóricos variados na medida em que



sejam funcionais para a construção dos argumentos a partir das sugestões desencadeadas pelas estórias. É por este posicionamento interpretativo que a instância psicanalítica, por meio de Freud e Lacan, é agregada à discussão no que tange à nova dinâmica feminina na obra, à sua sutil e emaranhada quebra e/ou fratura de princípios no modelo patriarcal, viabilizando-se por meio do chiste na sua acepção de valor de encobrimento e desmascaramento em face de determinados interditos sociais.

Com a pretensão, enfim, de elucidar a impressão mimética que se apreende na obra, caminhando do universo intra para o extratextual, chega-se à terceira e derradeira parte da dissertação chamada “Ruptura e continuidade”, que corresponde à análise propriamente dita de dois contos: “Desenredo e “Esses Lopes”, cuja escolha ocorrera não somente pela necessidade de delimitar o universo da pesquisa e condescender com o tempo hábil da mesma, como também, considerando-se os quarenta contos que compõem o volume, por serem eles, particularmente, os mais representativos da problemática familiar em foco. Isto é, de maneira mais expressiva são os que dão conta do que se pretende aclarar no conjunto geral de *Tutaméia*: a desestruturação do âmbito privado que ora se mostra propenso a fraturas no interior de um sistema conservador, por parte do feminino, ora, por parte do masculino, se inclina à manutenção e preservação do referente modelo familiar. Opta-se por renunciar à abordagem interpretativa àqueles dois contos correndo o risco da escolha, porém atentando à qualidade da reflexão. Opta-se por “Esses Lopes” pela razão de toda a história ser contada pela protagonista feminina – Flausina – que não aceita passivamente ser reificada a amante e escrava por um clã de homens de uma mesma família; e por “Desenredo” por ser o que melhor delineia o manuseio autoral sobre o chiste, entendido basicamente como “jogo de palavras”, que se articula de modo a proporcionar a reconstrução de um passado por parte de uma personagem masculina, Jó Joaquim, com fins de resgatar uma moral.

Apesar de estabelecer um recorte em *Tutaméia*, não se elimina a possibilidade de abordar outras estórias da mesma obra, o que de fato ocorre, bem como de outras do Autor assim que se julgar necessário, ou seja, à medida que soar como enriquecimento para a análise.

Finda a exposição da instrumentação teórica e metodológica, segue-se o desenvolvimento escritural.

## 1. Das *Terceiras estórias*

Há duas espécies de livros: uns que os leitores esgotam, outros que esgotam os leitores.

(QUINTANA, M. *Discutindo literatura*, 2006)

### 1.1 - Tuta-e-meia de quê?

Uma grande obra literária é portadora de múltiplos saberes, e oferece à crítica muitas entradas e nenhuma saída<sup>13</sup>; tende a explorar quase exclusivamente a sensibilidade sensorial e a de nossas faculdades de construção, de adição e transformações pelo espírito.

Sabe maravilhosamente bem excitar a atenção e usa todos os meios para excitá-la: intensidades, contrastes, enigmas, surpresas. Captura por vezes, pela sutileza de seus meios ou pela audácia da execução, algumas presas bastante preciosas: estados muito complexos ou muito efêmeros, valores irracionais, sensações em estado nascente, ressonâncias, pressentimento de uma instável profundidade.<sup>14</sup>

Isso implica na assertiva de que uma análise literária tem, impreterivelmente, o texto como ancoragem e ponto de chegada às interpretações que somente ganham legitimidade se encontram no próprio texto sustentação. As noções externas certamente não estão às claras na ficção, e sim pressupostas, como em todo círculo hermenêutico, a partir de evidências, alegorias, analogias. Por essa razão, Eco (2004) esclarece que “ler é como uma aposta. Apostamos que seremos fiéis às sugestões de uma voz que não diz explicitamente o que está sugerindo” (p. 118).

É justamente com o surgimento de *Grande sertão: veredas* que, segundo Assis Brasil (1969: 53), a crítica brasileira se vê obrigada a se instrumentalizar para dar conta das inúmeras

---

<sup>13</sup> PERRONE-MOISÉS, 2000: 264.

<sup>14</sup> VALÉRY, 1960: 1120.

questões por ela levantadas<sup>15</sup>, mas é desde o trabalho de 1946 que “saídas” extratextuais se fazem de fundamental importância para uma compreensão mais ampla em contexto intratextual. É com essa prerrogativa que *Tutaméia* se apresenta para que o leitor se atenha aos meandros das narrativas que, por sua vez, insistem dentro de sua própria estrutura para que haja ao menos duas leituras, já que são muitas as “pedras” encontradas durante a travessia. A despeito do tamanho reduzido dos contos e do título desvalorativo, ela “reserva, a quem tenha disposição para o garimpo, diamantes camuflados em cascalho”<sup>16</sup>.

*Tutaméia*, um caleidoscópio em miniatura de reverberações semânticas, suscitadas por associação formal. O que soa estranho no seu excessivo hermetismo é a ultrapassagem do experimentalismo para além dos limites lexicográficos, invadindo diversos paratextos, quando uma busca de chaves se impõe como prerrogativa de leitura, pois, pontua Coutinho (1983: 43): “*Tutaméia* apresenta-se como obra aparentemente hermética, tais os experimentos de sua parte formal”. Como atenuante, a partir da terceira edição<sup>17</sup>, é acrescentado um Apêndice, escrito por Paulo Rónai, visando atenuar tal impressão de base.

Um conjunto de dados curiosos faz desse livro [...] uma verdadeira proposição enigmática, um quebra-cabeça cujas peças não se submetem à nossa lógica textual, aos nossos segmentados padrões de gênero, às nossas expectativas quanto aos textos de ficção, teoria e crítica. (PEREIRA, 2001: 258)

Sendo vários e engenhosos os esconderijos, atentar para todos os lados da ficção é fundamental. Pensando no conjunto de publicações, *Tutaméia* mantém com as obras antecessoras certas convergências, como se abordou brevemente na parte introdutória deste escrito, apesar de destoar no que tange à ampliação dos retratos sucintos de tipos sertanejos, sendo paradoxalmente

---

<sup>15</sup> Brasil ainda salienta outro dado exclusivo do surgimento de *Grande sertão*: a conquista da autonomia linguística brasileira, almejada desde os românticos, reivindicada pelos modernistas e delineada pelos regionalistas. Rosa cria, assim, na opinião do crítico, um trabalho literário consciente que leva à maioria nossa literatura, pela unidade entre linguagem e tema, literatura e oralidade, regional e universal.

<sup>16</sup> ANDRADE, 2004: 52.

<sup>17</sup> A respeito das variações nas cinco edições de *Tutaméia*, consultar ANDRADE, 2004. Op. cit.

minúsculos os quadros descritivos, o que leva os personagens a aparecerem de forma quase impressionista, sendo revelados através de comentários de terceiros, de pinceladas descritivas.

As histórias se passam no sertão e os seus temas se focam no cotidiano, sendo, contudo, mais frequente não só a participação de narradores externos ao ambiente sertanejo, como situações em que melhor se vê a vigência da lei em face do processo de urbanização, sendo mais marcante a presença da cidade, seja como local da utopia ou como ambiente a ser construído. O tema retoma motivos relacionados às crenças, ao imaginário e aos costumes sertanejos. Com o interesse em situar a narrativa no contexto rural e focar “causos” vinculados à vida em pequenas comunidades interioranas, a oralidade é mais sutil, mas surge por meio da fala de alguns personagens enquanto índices de usos característicos de regiões afastadas de grandes centros. Há, assim, uma homogeneidade continuada quanto ao cenário, personagens, estilo e temáticas.

Em paráfrase, um guia de cego é acusado de assassinar seu patrão no conto “Antiperipléia”; “A vela ao diabo” traz um rapaz que hesita entre duas moças, a noiva distante e a amiga presente; um suposto valentão, embora pacato, em “Barra da vaca”, faz um povoado inteiro tramar sua expulsão pacífica, que o julga por um caráter inverso, o de jagunço; em “Desenredo”, uma mulher com a constância da infidelidade trai vários homens, mas a fidelidade de um deles acaba por prendê-la; a mulher de “Esses Lopes” conta como desde garota passa de mão em mão de um Lopes para outro, e como se defende, eliminando-os sucessivamente; em “Estória nº 3”, um valentão atrapalha o humilde idílio entre uma viúva e um homem medroso; em “Estoriinha”, dois irmãos amam a mesma mulher, esposa de um e amante de outro, que a rejeita por fidelidade fraternal; “No prosseguir”: um velho caçador de onças conversa com outro mais moço sobre seu ofício, e outros assuntos; em “Orientação” o matrimônio entre um chinês e uma sertaneja, fadado ao fracasso, é esmiuçado num questionamento da diferença; “Quadrinho de estória” trata da meditação de um prisioneiro que, ao que parece, matou uma mulher e não

compreende muito bem quais são as consequências; em “Reminiscção”, um sapateiro ama uma mulher, a qual, feia e má, além de estéril, foge com outro; no “Se eu seria personagem” o amor por uma mesma mulher se interpõe, passando por várias mutações, entre dois amigos; a protagonista de “Sinhá Secada”, por ordem do marido, tem o filho tomado por tratar-se de uma “mulher que procedeu mal”; ela foge e vai viver em outro lugar, numa sôfrega penitência, transformando-se; “-Uai, eu?” apresenta o fiel empregado de um médico, a quem muito admira e com quem procura aprender, obedecendo tão ao pé da letra o modelo que acaba na cadeia; numa trilogia, aparecem os ciganos: em “Faraó e a água do rio” eles acampam numa fazenda para consertar tachos, mas são acoçados pela gente da terra, que os teme; avultam em “O outro ou o outro”, conto em que são envolvidos em roubos e devolução dos objetos subtraídos, e também em “Zingaresca”, instalando-se justamente onde arrancha a boiada da estória anterior, sendo acrescentado ao grupo um cego carregando uma cruz, seu guia anão e um padre, estabelecendo, assim, um vínculo direto entre as narrativas.

Em comum, o não-senso e o contra-senso sustentam o sentido dos acontecimentos nessas narrativas, sendo basicamente na carga semântica do léxico que segredos e “verdades” alimentam os fatos, formando um livro entremeado pelo não-dito, exigindo a empreitada de um leitor-crítico que saiba rastrear pistas para compreender o discurso que se opera nos espaços vazios e na rede nebulosa de signos. “A escrita de *Tutaméia* requer do leitor a atividade de tirar do texto aquilo que o texto não diz através da palavra, mas que lá está latente, pressuposto e implícito”<sup>18</sup>.

Em seu *Seis passeios pelos bosques da ficção* (2004: 09), Eco toma a metáfora “bosque” para o texto narrativo, entendendo-o como um jardim de caminhos que se bifurcam, onde uns optam pela trilha da direita, outros, pela da esquerda. Nesse pensamento, discorre sobre o “leitor modelo” como aquele que preenche toda uma série de lacunas, já que todo escrito ficcional é

---

<sup>18</sup> CRUZ, 2001: 5.

“uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho”. Em *Tutaméia* tal empreitada é absolutamente indispensável, pois desde a linguagem à trama em si, há um entremeio de não-dito<sup>19</sup>, que deixa soar o instável, o movente, o ocultado<sup>20</sup>, o obnubilado, disfarçado por um tom anedótico e lúdico. Nisso, dialoga com a corrente estética à qual “pertence”, pois uma das lições do Modernismo é a de que o leitor deve se “elevantar à sensibilidade do poeta” e não o poeta se “baixar à sensibilidade do leitor. Pois este que traduza o telegrama”<sup>21</sup>.

Em um caráter indissolúvel, as estórias, os temas, os personagens, os nomes, os neologismos, os sons, as letras, o silêncio da palavra e outras peculiaridades sígnicas formam o conjunto narrativo das *Terceiras estórias* de maneira enigmática e sedutora, fazendo o receptor se desapegar de formas cristalizadas. Interpretá-las é um ato de desmontar/decifrar os códigos empregados na elaboração das estórias, pois “nada há de mais significativo do que um texto que se declara divorciado de sentido”<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Entende-se “não-dito” segundo acepção de Eco, como o não-manifestado em superfície, em nível de expressão, e que tem de ser atualizado em nível do conteúdo. Logo, para este propósito, um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, clama movimentos, conscientes e ativos, da parte do receptor. Ainda sublinha Eco que o texto está, portanto, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previu que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e assim os deixou por duas razões: antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduz; em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora se costume interpretá-lo com uma margem suficiente de univocidade. “Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar”. (1986: 36-7)

<sup>20</sup> Em *Tutaméia*, “a inteligência do leitor é estimulada pela proposição da narrativa ou do sintagma. O signo, em si concreto, em si completo, não se integra no todo da narrativa, porque faltam partes. O sintagma está, geralmente, incompleto.” (SPERBER, 1982: 106)

<sup>21</sup> ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. São Paulo: Lealdade, 1925.

<sup>22</sup> ECO, 1995, p. XXII.

## 1.2 – *Tutaméia*: adereços

Um texto agudo consequentemente clama por uma leitura também aguda, que penetre na intimidade das coisas, descobrindo nelas componentes imprevistos aos olhos vulgares.

(Vasconcelos, S.T. *Puras misturas*, 1997)

*Tutaméia* não é, de fato, a obra rosiana mais fecunda de inovações linguísticas, mas instiga da mesma forma com um léxico subjetivo e ambivalente. Ora privilegia a carga semântica das palavras, fazendo amplo uso da etimologia – estreitando o vínculo que une a forma ao sentido –, ora destaca as sutilezas das propriedades fônicas ou gráficas dessas palavras. As suas formas complexas de arranjar os elementos linguísticos contribuem para que o Autor melhor lide com a materialidade dos signos. Tudo nela se excede e mescla. Funde, por exemplo, a narrativa oral tradicional com as técnicas do romance moderno, pois desenvolve recursos estéticos que expressam inovações como tendência à fragmentação, característica dos grandes autores do século XX, dado essencialmente moderno<sup>23</sup>, e noção de uma conclusão psicológica coesa abalada. O que se segue é um detalhamento do *corpus* com a finalidade de situá-lo dentro do contexto argumentativo deste estudo e fornecer base para a sessão seguinte em que se discorrerá sobre algumas percepções críticas, nas quais grande maioria reporta-se justamente aos pontos elencados a partir deste instante.

---

<sup>23</sup> Considera-se aqui a própria noção de romance moderno desenvolvida por Rosenfeld, no seu artigo “Reflexões sobre o romance moderno”, incluso em *Texto Contexto*, de 1969. Sobre o assunto ainda, consultar outro texto do mesmo autor: “A procura do mito perdido”, em *Doze estudos*, 1959, especialmente, p. 34.



### 1.2.1- Fusão, difusão, confusão. *Tutaméia*: gênese e espanto

#### ■ Da revista para o livro de título insólito

Depois dos livros de 1956, a atividade literária de Rosa passa a se concentrar na confecção de estórias curtas, publicadas a partir de 1961, na sua maioria, em colunas literárias de periódicos do Rio de Janeiro, no caso, jornal *O Globo* e revista *Senhor*. Nessa fase, publica regularmente suas narrativas, intercaladas com as de Drummond, na revista médica *Pulso*<sup>24</sup>, que circulava entre médicos do Brasil inteiro. Sobre o revezamento dos dois autores na mesma coluna, o comentário rosiano: “Numa semana sai um artigo meu, na outra, um de Carlos Drummond de Andrade”, em que “Cada palavra tem de ser justa como num bordado delicado”<sup>25</sup>.

Sobre essas seções extraordinárias, de publicações de página e meia, Manuel Bandeira demonstra-se surpreso com a obrigação emoldurada do Autor:

Ora, uma semana não dá para Rosa caprichar nas suas invenções verbais (há sempre invenções verbais em tudo o que Rosa escreve). Daí a angústia, Rosa confidenciou-me: “- Começo a escrever, um mundo de coisas, idéias, imagens, reminiscências, me acode. Escrevo cinco, dez, 15 páginas. É preciso reduzir a três. Começo a cortar, começo a corrigir. O meu desejo é então continuar a corrigir até o fim da minha vida. Mas há que entregar os originais. E no dia seguinte, recomeçar coisa nova.” (1966: 45)

E o “poeta menor” prossegue: “Escrever para jornal é como escrever na areia. Rosa não escreve na areia: Rosa grava na pedra”. Mas é exatamente nesse período de quase dois anos (entre maio de 1965 e abril de 1967), que quarenta e quatro narrativas, reunidas, constituíram *Tutaméia*, com o subtítulo *Terceiras estórias*, apesar de que, em 1954, publica sete textos<sup>26</sup>,

---

<sup>24</sup> *Pulso* era editada no Rio de Janeiro, pelo Laboratório de Sydney Ross, aos cuidados da direção do Dr. Roberto de Souza Coelho, do gerente John S. Kane, e do editor Elísio Valverde. A sede localizava-se na Avenida Rio Branco, 251, 15º andar, Rio de Janeiro.

<sup>25</sup> Entrevista concedida por JGR a Maria da Graça Faria Coutinho *apud* COSTA, 2006: 47.

<sup>26</sup> As sete publicações foram quase todas republicadas em *Ave, palavra*, com alterações, e são elas: “A chegada de Subles”, estória kafkiana em torno de absurda conversa telefônica (06/04/1954); “Do diário em Paris”, passagens de “Nautikon” (13/04/1954); “Aquário (Nápoles)”, descrições de animais marinhos (11/05/1954); “A senhora dos

dentre os quais o “Risada e meia”, que versa sobre anedota e estória (04/05), que é, então, republicada com acréscimos e alterações como um dos quatro prefácios: “Aletria e Hermenêutica”.

Logo na abertura da obra o leitor se depara com nada menos que dois índices (sendo um de releitura ao final do volume), quatro prefácios (distribuídos entre os contos), vinte e quatro epígrafes, quatro hipógrafes, um glossário, inúmeras citações, diretas e indiretas, de textos do próprio Rosa e de outros autores. A isso se soma a estranheza do próprio título e do subtítulo: o que significa “tutaméia”; e por que *terceiras*, se as estórias anteriores eram as *primeiras*, conforme observa Coutinho (1983: 43): “Pequeno, traz o novo trabalho o subtítulo de ‘terceiras estórias’, embora não tenha havido segundas; e a singularidade de conter quatro prefácios. Aliás, dir-se-ia estar o escritor a exorbitar da originalidade”. Apesar das particularidades, reitera o mesmo domínio estilístico, o mesmo potencial inventivo e criativo, as mesmas polaridades típicas (popular/erudito; arcaico/moderno; mítico/racional; nacional/universal), a mesma destreza em universalizar personagens, ambientes e situações, logo, “um simples olhar não basta para desvendar a trama textual nas páginas de *Tutaméia*”<sup>27</sup>.

A primeira menção do termo-título consta nos originais de *Sezão*, de 1937, manuscrita pelo próprio Escritor, o que atesta a predileção antiga pelo termo e a intenção em fazê-lo título de livro:

[...] melhor rende deixar quieto o mato velho, e ir plantar roça noutra grota. Também, ara!, isto já é falar de outro livro, o qual, se Deus der à gente vida e saúde, vai prestar mais, chamar-se-á “TUTAMÉIA” e virá logo depois deste, queira Deus!...<sup>28</sup>

A promessa cumpre-se, contudo, somente trinta anos depois, cuja estranheza do lançamento surge justamente com aquela titulação.

---

segredos”; “Uns índios – sua fala”, relato de viagem ao Pantanal, em 1947; “Os doces”, descrição de doces portugueses; e “Risada e meia”. (Cf. COSTA, 2006: 32 e 33).

<sup>27</sup> MEDEIROS, 2000: 625.

<sup>28</sup> ROSA *apud* SPERBER, 1982: 100.

Além de apresentar o conteúdo do texto por ele designado, o título é também responsável por atizar a curiosidade do leitor, seduzi-lo. Segundo Hoek (1981), semanticamente funciona como operador ficcional (ao antecipar a narrativa) e meta-ficcional (ao fornecer indicações de gênero) do texto, sendo ele próprio um elemento ficcional, que produz efeitos textuais e ideológicos de apresentação, condensação e aceitabilidade. Em termos morfossintáticos, este elemento caracteriza-se geralmente pela estrutura elíptica, o que produz efeitos de ambiguidade, transformando o título em uma “nebulosa” (Barthes), ou, como prefere Derrida, em um “lustre”, onde estão suspensos, bem como suspeitos, eu diria, índices de virtualidades, a serem atualizados, ou não, pelo texto.

Antecipando uma provável dúvida quanto ao significado do termo, Guimarães Rosa o inclui no “glossário” de uma estória da obra com a significação: “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*”. Walnice Galvão (1972) observa haver na primeira parte da definição que antecede o ponto-e-vírgula uma cópia quase fiel do verbete “ninharia” da décima edição do *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*, de 1963. A origem do termo aparece, contudo, com o dicionário de Antenor Nascentes, de 1952, onde à página 797 encontra-se:

**TUTA-E-MEIA:** Quem primeiro explicou essa expressão foi Júlio Moreira, em “A Revista”, do Porto, de novembro de 1905. “Uma tuta e meia ou simplesmente tuta e meia deve resultar de *uma macuta e meia*. Macuta é nome de uma moeda de cobre que tem curso na África Ocidental Portuguesa com o valor de 50 réis. Há também meia macuta. Assim, dar ou comprar uma coisa por uma macuta e meia seria uma frase equivalente a outra em que também entram designações de moeda, como: *é um ovo por um real; dar uma coisa por dez réis de mel coado, não dar por uma coisa um chavo galego*. De macuta proveio matuta por assimilação do *c* ao *t* seguinte. Depois *uma matuta* transformou-se em *uma tuta*, por apologia”. (Júlio Moreira, *Estudos*, I, 226, II, 80). G. Viana aceitou esta explicação (RL, XI, 240, *Apost.*, II, 514). João Ribeiro, *Frases Feitas*, I, 207-9, explica que *tuta e mea* é a espórtula sempre menor do sacristão e é um latinismo *macarroneado* das primeiras palavras do sacristão no ofício da missa. Efetivamente, o padre diz ao subir os degraus do altar: *Introibo ad altere Dei*. Ao que responde o sacristão enrolando e só dizendo claras como de costume as últimas sílabas: *Ad Deum qui laetificat juventutem meam*. A letra única que se percebe do rosnar do acólito é o *tutem meam*. Também o que lhe pagam, custa uma *tutem meam* ou *tuta e mea*. Rejeita a explicação de Júlio Moreira e acha inexplicável que se diga *macuta e meia*, porque a fração na

gramática popular dá mais intensidade a todos os valores. Em *Curiosidades Verbais*, 151-2, voltando ao assunto, diz que a suposta origem *macuta e meia* tem contra si o nome de moeda quase desconhecida na Europa, a supressão da sílaba *ma* e a transformação da gutural *c* em *t*, coisas essas que considera inverossímeis, senão absurdas e até anti-fonéticas.

Embora o glossário defina o termo com valorização negativa, paradoxalmente, a outra parte tem acepção oposta: *mea omnia* (“todas as minhas coisas”). Eis aí também uma das primeiras ambiguidades do livro, em que um signo pode representar, concomitantemente, tudo e nada.

Literariamente o termo apareceu no *Léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins (2001: 506) como:

**TUTAMÉIA.** Nome de obra. / (V. Tu.). *Por conta de tropeiros do Urucuia-a-fora não terem auxiliado de abrir a tutaméia de um saquinho de sal, nem de vender para os dali...* / Pequena porção, bagatela. // No final do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, o A. acrescenta um pequeno glossário no qual arrola para o título do livro os seguintes sinônimos: *nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borvoleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; mea omnia*. A f. dic. e **tuta-e-meia**, para a qual J.P. Machado dá a seguinte explicação: “É provável que venha da expressão *uma macuta e meia*, que, por muito corriqueira, se reduziu, por haplologia, a *uma cuta e meia* e, com ou sem supressão do *uma* e por assimilação de **c** e **t**, (*uma*) *tuta e meia*. *Macuta* era a moeda de cobre, que tinha curso na África ocidental port., com o valor de 50 réis. Tal hipótese deve-se a Júlio Moreira [...]. [Cf. H.C. Borges: *acabei ajustando-me, por tutaméia, no cartório do registro civil* (ap. B. Ortêncio, DBC), V. Silveira: *fechou-se logo o negócio, e as dez cabeças foram largadas por um conto e duzentos: - Uma tuta-e-meia – disse o Tomás (O mundo caboclo de Valdomiro Silveira, p. 131), A. Azevedo: Arrecadei a fazenda da viúva por uma tuta e mea e hoje está produzindo, que é aquilo que você pode ver! (O Mulato, p. 176)]*

Andrade reitera que no Brasil colônia uma *macuta* valia 50 réis. Um conto de réis, ou um milhão de réis, transforma-se, em 1942, em um cruzeiro. No ano de publicação de *Tutaméia*, mil cruzeiros transformam-se em um cruzeiro novo. É nossa terceira moeda. Desse fato a estudiosa atribuiu a acepção monetária para o termo-título que, sendo o nome de uma moeda, seria um artifício explicitando uma função publicitária dos paratextos, desvelando o caráter de mercadoria do objeto-livro: “seu destino é a prateleira das livrarias, onde será consumido, ou seja, trocado

por uma determinada quantia em dinheiro, por uma tutaméia”. Aqui, prefere-se pensar na analogia de um terceiro tempo, distinto do de *Sagarana* e *Grande sertão*. Por outro lado, concorda-se com estas suas outras palavras: “No nada de *Tutaméia*, apresenta-se a riqueza disfarçada em ninharia, fingidamente humildezinha, a matéria miúda que contém o infinito”, na “barganha da leitura” (2004: 23), sendo com muita astúcia e dubiedade que isso se mostra já no título.

Já sobre o subtítulo da obra é Paulo Rónai um dos pioneiros a refletir:

- Por que *Terceiras estórias* – perguntei-lhe – se não houve as segundas?
- Uns dizem: porque escritas 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.<sup>29</sup>

Outras conotações duplas salpicam o interior da obra, pois “Dito: meio se escuta, dobro se entende” (“Curtamão”). As ilustrações do miolo do volume, por exemplo, têm a forma de um círculo, que ora traz numa face um caranguejo, ora uma coruja – que supõe analogia de nascimento e morte, verso e reverso, ruptura e continuidade; as mesmas, porém outras estórias, *terceiras*, nem um lá nem um cá de um não se sabe bem onde. Em geral, o jogo de palavras, típico da prosa rosiana, tende ao extremo paradoxo, num processo que leva o leitor da dúvida à revelação do indizível, pois, em *Tutaméia*, cada estória mantém em suspensão o “conhecimento objetivo, o valor utilitário e prático das palavras da língua, para permitir a apreensão em profundidade do mundo, renovado e novamente percebido através da nova linguagem”, escreve Nunes (1969: 209).

---

<sup>29</sup> RÓNAI, P. “Os prefácios de *Tutaméia*”, 1967: 194.

## Índice

Os índices tutameicos demonstram intensa intencionalidade autoral em estabelecer uma nova ordem dentro da existente e em movimentar as partes do livro, pois nele constam dois. O primeiro, à página V da primeira edição, aparece como: **TUTAMÉIA (Terceiras estórias)**; e o segundo, à página 193, como: **TERCEIRAS ESTÓRIAS (Tutaméia)**.

A existência deles projeta, segundo Kátia Romanelli (1995), a possibilidade de descontinuidade, ampliando o espaço formal e sugerindo em seu lugar um espaço pictórico, aliado ao jogo de espelhismos entre dois mundos: o ocupado pelo Escritor<sup>30</sup> e o outro, pelo leitor; é o sinal da modernidade pela superposição de discursos, pela divisão e organização em camadas: “prefácios e narrativas, que se reconstituem num todo, segundo direções assimétricas ou dessimétricas, compondo um espaço complexo, heterogêneo e anárquico” (p. 256). Já para Jacqueline Ramos (2007) eles “denunciam uma consciência e um diálogo direto do autor com o leitor, a quem o livro é reproposto em nova montagem” (p. 52 - 3).

## Prefácios

Além dos quarenta contos, instigante também é que há quatro outros apresentando-se em forma de prefácio, grafados em itálico e espalhados ao longo do livro sob os títulos: “Aletria e hermenêutica”, “Hipotréllico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida”. Segundo Rónai (1969: 195),

---

<sup>30</sup> Sobre as marcas de uma possível “máscara autoral”, consultar o subcapítulo 2.2, “A ‘máscara autoral’ nos prefácios”, do estudo de Jacqueline Ramos. Op. cit., p. 52-100. Sobre essa presença, acrescenta-se que ela ainda se insinua nas estórias projetando-se em certos personagens, caso de Ladislau, na leitura de Novis (1989), incluindo seus heterônimos (GALVÃO, 1989), como João Barandão, que aparece na epígrafe de “Barra da vaca” e é longamente citado em “Melim-Meloso”; ou na ordenação do índice segundo as iniciais do nome do Escritor. Sobre as estórias que formam o anagrama do Autor (JGR), consultar Silva (*Veredas de Rosa*, 2000: 471), que persegue nas narrativas o sujeito da *praxis* da escritura, que passa a ser personagem de seu próprio discurso. No mais, citemos os prefácios, lugar onde se instalam o “domínio do autor”, a autonomia da criação; e na falta de um, Rosa escreve quatro para *Tutaméia*. A característica não é, contudo, exclusividade da obra de 1967, apresentando-se também no nome de uma personagem da novela “Cara-de-Bronze”, por exemplo, em que o próprio Rosa explica tratar-se de uma brincadeira (moi, me, ich, ego), representando o “eu”/autor (Cf. Bizzarri, 1981).

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.

Dois já haviam sido publicados no jornal *O Globo*, em 1961. “Sobre a escova e a dúvida” foi publicado na revista *Pulso*; “Aletria e hermenêutica” parece ter sido o único escrito com a finalidade mesma de prefácio do livro enquanto volume. Por eles, o Escritor consegue apresentar-se no próprio texto, possibilitando ao leitor confrontar de um lado a linguagem das narrativas, e, de outro, dos prefácios, reflexões sobre circunstâncias pertinentes à obra em construção, projetando, assim, uma situação dialógica que conduz, de certa forma, o leitor ao afastamento de um contexto “real”. Neles o caráter metalinguístico é atestado.

O primeiro constado no livro, visando à linguagem figurada, é “Aletria e hermenêutica”, que focaliza, estudando o mecanismo das “anedotas de abstração”, o valor do não-senso das coisas que não podem ser lidas, exercitando o jogo da linguagem. A famigerada discussão sobre “estória” e “história” é ali tematizada, de modo que a primeira é apresentada em contraposição com a segunda. Além disso, também traz a defesa do chiste e da alegoria como instrumentos para se alcançar um suprasenso, da obra e da vida. Por isso, apresenta um desfile de anedotas e adivinhas, mais uma série de máximas do não-senso encerrando o texto.

“Hipotrérico”, cujas acepções do termo são dispostas ao final do texto em “Glosação em apostilas ao hipotrérico”<sup>31</sup>, remontando a “antipodático; sençante; imprizado; indivíduo pedante, importuno, agudo; falta de respeito para com a opinião alheia”<sup>32</sup>, traz como tema a linguagem verbal e sua gênese, através de uma abordagem em forma de depoimento sobre uma característica recorrente em toda a literatura rosiana: a presença de neologismos. Rosa sustenta o direito à existência da palavra inventada, à criação e uso das criações lexicais; neste prefácio,

---

<sup>31</sup> Tal “glosação” funciona como notas ao prefácio, o que obriga o leitor a um movimento que vai do final para o começo, e leva à reavaliação semântica dos enunciados. (RAMOS, 2007: 68).

<sup>32</sup> ROSA. Op. cit., p. 67 à 69.

como enunciou Benedito Nunes (1969: 204), o Autor exerce discreta e lúcida, irônica e jocosa defesa das invenções lexicais, necessárias enquanto o termo engenhado venha a tapar um vazio. Ao final dele, a mesma “Glosação” retoma o texto, parágrafo por parágrafo, com explicações e fontes de termos obscuros<sup>33</sup>, relembrando a necessidade do trajeto ida e volta na obra.

Em “Nós, os Temulentos” há uma mudança de tom pela anedota humorística de temática urbana, uma anedota de bêbado, quando se percebe a bebedeira alcoólica como a saída para o drama do estar-no-mundo.

O último deles, “Sobre a escova e a dúvida”<sup>34</sup>, é composto de sete partes numeradas em algarismos romanos, e de um glossário encerrando-o. Constam “explicações” do narrador-autor, em certo tom confessional, para a origem e a razão de sua prosa. As epígrafes, tradicionais ou apócrifas, mostram situações-limite entre a realidade e a ficção. Dá-se também o fecho provisório ao jogo da linguagem; nele Guimarães Rosa “fala abertamente da fé, da felicidade, do processo criador e da essência da vida, dando-nos, por assim dizer, a sua autoanálise ou autopsicografia”. (DANIEL, 1968: 12).

## ■ Glossário necessário?

Digno de nota é o glossário que fecha o último prefácio, por se mostrar totalmente desnecessário se pensamos na função primária do recurso, porque nele constam palavras de significação e uso tão óbvios, que sua presença não convence. Seu uso compõe, então, mais uma marca insólita pelo fato de subverter o conceito estabelecido para a utilização do item, que deve

---

<sup>33</sup> Em “Hipotrélco”, Rosa debate a questão dos neologismos, por um lado, ironizando as opiniões contrárias, e, por outro, provando a eficácia desta prática, não só com exemplos tirados da linguagem popular, como também lançando mão de consagrados vocábulos criados por escritores cultos. Segundo Rónai, na aparente zombaria das páginas deste prefácio, seu Autor “põe maliciosamente à vista as inconseqüências dos que professam a partenogênese da língua e se pasmam ante os neologismos do alfabeto, mas se opõem a que ‘uma palavra nasça do amor da gente’, assim ‘como uma borboleta sai do bolso da paisagem’” (1969: 195).

<sup>34</sup> Neste prefácio, o Autor aglutina algumas estórias publicadas isoladamente em *Pulso*: “Sobre os planaltos” (04/03/67) e “Caderno de Zito” (18/03/67), incorporados no item VII do prefácio; “Inteireza/incessância” (15/04/67), presente no item II; e “Trastempo” (22/04/67), colocado no item III.



esclarecer o que é de uso menos comum, assim como os nomes dos prefácios e de outras tantas palavras que vão pelo livro.

Além de agrupar palavras de uso corrente, Rosa emprega léxicos que não aparecem no prefácio em questão, com exceção apenas do último – *yayarts*. O penúltimo – *Tutaméia* – cumpre um logro duplo: trata-se do título da coletânea que é esclarecido. Também incorpora formas não dicionarizadas – *croar, gaviola, gaviã, pavã*; usa ortografia especial, *afgã, afgânico, ensosso, eça...* Outras palavras têm esclarecimento lúdico-poético ou de criação que não se preocupa com a elucidação. Num caso tem-se “afta: ulceraçõzinha na boca; crâneo: caixa de cabeça e miolos; lampião: utensílio alumiador”; noutro, o verbo “pupilar”: à significação do dicionário – gritar do pavão –, contrapõe-se outra particular e inusitada: “ostentar os ocelos da cauda (o pavão)”, promovendo uma acepção nova e inédita a partir de três elementos: do adjetivo pupilar (relativo à pupila); do substantivo ocelos (olinhos) da cauda do pavão; e do verbo pupilar (gritar do pavão).

Rónai (1967: 197) acredita que a anexação dessa espécie de glossário se deve ao esforço de “despistamento” autoral, o que faz com que o leitor mais uma vez sinta-se desnordeado e logrado. Permite constatar também ter sido o Escritor um grande leitor de dicionários e um dicionarista à sua moda, quando anotava o que lia, já operando transformações ou na palavra ou no seu significado, ou na criação de outras.

Rosa se vale de praticamente todos os recursos ficcionais possíveis (prefácio, epígrafe, glossário, índice, ilustração da capa e ilustração no final dos contos) para a confecção de sua última obra não-póstuma, explorando-os ao máximo, tornando-os orientações/desorientações ao leitor diante da feição de emaranhado que concedem a *Tutaméia*. Não é em vão que Vera Novis (1989) o considera como um dos livros mais enigmáticos do Autor. A perplexidade é a impressão inicial causada, apesar de seus paratextos assumirem o princípio da “chave

interpretativa”, o muito do caminho que resta a seguir fica mais por conta do que Compagnon (1996) denomina de perigrafia, termo que engloba as mensagens não-verbais.

### 1.2.2 - Recepção

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...

(ROSA, J.G. *Grande sertão: veredas*, 1965)

Na época do lançamento de *Tutaméia*, Rosa já é escritor renomado, com obra traduzida para vários idiomas, fazendo sucesso na Europa, o que faz ser, no mínimo, instigante o fato de mediante tal prestígio canônico, com espaço n’*O Globo*, ter decidido pela publicação de narrativas insólitas, miniaturizadas, em uma revista médica, reunindo-as posteriormente num volume, ojerizado por boa parte da crítica assim que surge. *Tutaméia* foi considerada, em geral, pouco séria, bizantina e artificial, obra menor, hermética, irônica, portadora de meras respostas à crítica, retomada de livros anteriores<sup>35</sup>, porém,

qualquer análise mais atenta dos contos de *Tutaméia* revela a infinidade de sentidos que o escritor condensou em cada um deles, a riqueza significativa de seus achados e de suas invenções verbais, só aparentemente gratuitos. (PERRONE-MOISÉS, 2000: 260)

Apesar da pouca ênfase crítica, a primeira edição se esgota em menos de três meses de seu lançamento, dividindo opiniões. De um lado, contou com intelectuais e críticos já consagrados na época, e de outro, com o público-leitor em geral que, ao menos não de imediato, não compreendeu a magnitude das *Terceiras estórias*.

---

<sup>35</sup> Cf. “Estas Estórias”, de Fernando Py, 1970: “A coletânea é, incontestavelmente, melhor que o último publicado em vida de Rosa: *Tutaméia*. Nesta, o que o autor de *Sagarana* intentava era um painel minucioso e, de certa maneira, elucidativo da obra anterior. Assim, as curtas estórias repetem um tanto – especialmente na linguagem – algumas características já descobertas e ‘fichadas’ - bem como processos de estruturação e aprofundamento e multiplicação de expressões típicas e jogos semânticos”. (In: COUTINHO, 1983: 573).

Assim, Novis, em 1989 (p. 21), escreve que a obra desperta nos seus primeiros comentadores uma acesa controvérsia, e que, depois disso, não mereceu mais que uma dúzia e meia de artigos e esparsos trabalhos universitários. Recentemente, o assunto é tratado por Mônica Gama em seu artigo “L’espace scriptural de l’accumulation dans les manuscrits”<sup>36</sup> que, embora tenha se concentrado preponderante na figura e no papel do leitor rosiano, de *Tutaméia*, em especial, aborda o lado positivo e negativo da recepção da obra, cujo arsenal material encontra-se reunido e arquivado no IEB/USP<sup>37</sup>. Segundo a escritora, mesmo sendo um livro considerado excessivo e esquisito por seus leitores, a produção de valor agregado ao nome de João Guimarães Rosa pelos consumidores é desigual à produção de valor concedida à obra, algo testemunhado pela crítica literária na época do lançamento. Aparentemente essa discrepância se explicaria pelo fato de que no Brasil de 1960 a leitura de Rosa já estava estabilizada entre a crítica especializada, mas se encontrava problematizada pelo não entendimento do público geral e pela leitura congelada em determinados aspectos da obra.

Basicamente em decorrência do êxito de *Grande sertão*, a atenção para com *Tutaméia* parece permanecer limitada, “raqútica”, pois, a muitos olhares críticos, Rosa teria se encaminhado para uma “involução”<sup>38</sup> com os minicontos, priorizando o mínimo, o quase-nada. Romanelli (1995: 7) reitera o “desprestígio” das *Terceiras estórias* escrevendo que a fortuna crítica existente sobre a produção literária rosiana revela material escasso sobre ela, em contraposição às demais obras publicadas.

---

<sup>36</sup> GAMA, 2007.

<sup>37</sup> A exposição de alguns trechos, quando não em sua integridade, reveladores dessa dupla recepção, vem constada na parte anexa deste estudo: “Recepção cindida”, à página 136.

<sup>38</sup> NOVIS, 1989: 22.

## 2. Balanço crítico

A apreciação inaugural de *Tutaméia*, enquanto volume editorial, pertence a Benedito Nunes a partir de um encontro que teve com Rosa, em fevereiro de 1967, no gabinete do Itamaraty. Apesar de longa a citação, cito-a em sua integridade pela riqueza da descrição, em tons cômicos, reveladora da mística que se criou em torno da figura rosiana por suscitar o valor em várias de suas composições:

Mal me sentara ao lado da mesa que meu interlocutor ocupava, posta sobre um estrado, numa cadeira de onde divisava sempre de baixo para cima, levantou-se, abriu a gaveta superior de um arquivo burocrático e entregou-me grosso volume encadernado e datilografado que dela retirou. Era o original de *Tutaméia*. Surpreso diante do estranho subtítulo daquele seu último livro ainda inédito – *Terceiras estórias* –, perguntei-lhe de imediato onde estariam as Segundas: “Ah! – exclamou – isso é um mistério que não posso revelar ainda. Escrevi quatro prefácios diferentes para as 40 estórias aqui reunidas. Leia o primeiro, ‘Aletria e hermenêutica’, e dê-me sua opinião.”

Então, como para me pôr à vontade enquanto eu lia o prefácio, abriu o *Herzog*, de Saul Bellow, em tradução portuguesa. Mas ambos estávamos desatentos. Olhávamos de soslaio. Eram movimentos de mútua inspeção interrompendo cá e lá nossas leituras imparalelas. Cheguei exausto ao fim da minha, incomodado com a presença dele e premido pela necessidade de responder-lhe a indagação antes proposta. Não estaria eu recebendo o privilégio de surpreender a novidade de seu livro ainda inédito? Como sabia que o autor muito próximo se achasse da tradição oculista, julguei que a incumbência dele recebida era uma espécie de ato iniciático disfarçado. Confirmou-o o gesto ritualístico de Rosa momento ao dividir comigo, exatamente pela metade, uma bolacha Maria que juntos comemos em comunhão.

Correu o cafezinho. Ele pitou o seu primeiro cigarro. Segurava-o de maneira imponente, num gesto largo e meditado, entre o polegar e o indicador (segundo vim a saber, é assim que se fuma no interior de Minas). Aproveitei a pausa para revigorar o ânimo. E pude então dizer-lhe, tirando vantagem do meu prévio conhecimento de muitas histórias de seu novo livro, já por mim lidas em *Pulso*, jornal médico onde foram estampadas, que “Aletria e hermenêutica” defendia original convergência entre o imaginário e reflexivo, o teórico e o poético. E como os prefácios não podem ser separados das estórias que preludiam, *Tutaméia* conseguiria realizar, ao juntá-los, em empreendimento tanto literário quanto filosófico. Não usei, infelizmente, na tensão da hora, destas mesmas palavras que agora emprego.<sup>39</sup>

A estranheza do subtítulo, o valor artístico-teórico dos prefácios, a relação dos contos enquanto conjunto, são dados sublinhados por Nunes, os quais praticamente toda a crítica que se debruçou sobre a obra tendeu a explorar. Por eles, Rosa demonstra, nas entrelinhas, cuidado

---

<sup>39</sup> NUNES, 2006: 236-237.

minucioso com seu trabalho que engloba tanto a parte produtora quanto a receptora. Sobre esses dois papéis, em certo diálogo com Lorenz, pontua que o bom escritor “deve ser um Colombo”, e “o bom crítico sobre a bordo da nave” deve saber agir “como timoneiro”. Ainda sobre este tece um juízo maior e abetumado:

[o crítico que] não tem o desejo nem a capacidade de completar uma obra junto com o autor de um determinado livro, que não quer ser intérprete ou intermediário, que não pode ser, porque lhe faltam condições, deveria se abster da crítica. Infelizmente a maior parte deles não faz isso, e por isso acontece que tão pouco deles, geralmente, têm algo a ver com a literatura. O que tal crítico pretende, em resumo, é vingar-se da literatura, ou sabe Deus que motivos o impulsionam. Talvez como passatempo. É um palhaço, ou um assassino.<sup>40</sup>

Dentro do universo crítico acredita-se em uma ampliação dos valores intrínsecos, das idiossincrasias, e, conseqüentemente, do entendimento do *corpus* em sua recepção, a partir de um movimento contínuo em que uma determinada abordagem, sob um ângulo específico, suscita discordâncias, promovendo nova discussão, gerando outra, inédita e/ou complementar, como parece fazer Ana Andrade (2004) a partir da posição de Assis Brasil (1969).

A mudança instaurada por Rosa quando publica em vida textos curtos, caso de *Primeiras estórias* e *Tutaméia*, em vez de ruptura, configura radicalização das proposições estéticas abraçadas desde *Sagarana*, já timbradas nas inovações linguísticas, na refração da realidade e nas temáticas humanistas desenvolvidas poeticamente no cenário sertanejo. Por isso, Brasil considera *Terceiras estórias* como a “chave da obra” rosiana, e seus prefácios o “corolário de sua arte” (p. 53). Para Andrade, por sua vez, não só o tamanho das estórias diminui a partir da obra de 1962, como também a ação, num processo de “concisão que potencializa a ambigüidade dos enunciados” (p.110).

---

<sup>40</sup> “Literatura deve ser vida”. Um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa. Congresso de Escritores Latino-Americanos, Gênova, janeiro de 1965. In: *Ficção completa*, 1994.

Ressalta-se que a primeira abordagem demorada sobre a obra, datada de 1968, é justamente a de Assis Brasil<sup>41</sup>, onde investiga a mensagem dos esdrúxulos prefácios. Em consideração relativamente sobeja, o crítico crê que Rosa tenha intuído a proximidade da morte e “tomado para si a tarefa de dar um roteiro mais claro e seguro para os estudiosos de sua obra” (p. 59), por meio dos prefácios.

*Tutaméia* se completa, do ponto de vista formal, com as *Primeiras estórias*, formam um todo poético, e revelam o microcosmo criativo do escritor, a minúcia sintática, a fotografia do processo sintático no momento mesmo de sua eclosão, uma verdadeira anatomia nas raízes da língua, para atingir o macrocosmo criativo, o mundo habitado, humanizado. (BRASIL, 1969: 59)

Assis toma a obra como a conclusão do processo de amadurecimento estilístico do Autor, aproximando-se da opinião desenvolvida e ampliada posteriormente por Sperber (1976, 1982), que a vê como uma radicalização do estilo e da visão de mundo rosiana, que teria concentrado nela a busca da poesia. De uma maneira ou de outra, ambos os críticos supõem valorização das unidades lexicais, definitivamente fio do novelo interpretativo que conduz a leitura pelo labirinto textual. O léxico vernáculo é acrescido de formas novas (neologia), e unidades preexistentes são enriquecidas em seu espaço significativo em função do uso extravagante de que vêm a participar durante a narrativa.

Menciona-se ainda a importância do artigo de Brasil não somente pelo seu valor inaugural como também porque ele abre todo um ciclo de trabalhos dirigidos à obra incisivamente em torno de seus paratextos. O excesso destes pode ser justamente uma das causas da aceitabilidade relativamente baixa por parte da crítica no calor do lançamento do livro, ao passo que parecem dirigir a leitura, daí a referência de Andrade aos prefácios como “guias de leitura por excelência, por controlarem justamente o percurso da leitura” (2004: 12), soando como convites ao leitor à busca de sentidos. Na quarta-capa da obra esse “convite” parece,

---

<sup>41</sup> O artigo “A chave da obra de Guimarães Rosa”, *Jornal de Letras* (RJ), veio a compor a segunda parte do livro que Assis publica no ano seguinte, *Guimarães Rosa: ensaio*.

inclusive, vir reiterado pela repetição da palavra “leia”, que ocupa toda a lauda em caracteres miúdos. Inegável, portanto, é reconhecer que, basicamente, por meio deles Rosa burla certas leis tácitas dos tradicionais contratos literários, que exigem, por exemplo, que o conto seja fechado sobre si, um todo absoluto. As intertextualidades neles os colocam em constante comunicação; os prefácios (críticos), por exemplo, surgem travestidos em fábulas e espalhados ao longo do livro.

Na *Fortuna Crítica*, organizada por Eduardo F. Coutinho, em 1983, das dezenas de estudos, apenas dois se dedicam a *Tutaméia*: um de Paulo Rónai intitulado “Tutaméia”, e outro de Livia Ferreira Santos, “A descontração em Tutaméia”. Este parte da afirmação de que há muito (ou quase tudo) nessa última publicação em vida do Escritor; e sobre a organização do material linguístico, comenta que há o alcance mais alto de um grau de singularidade com referência à norma comum, tanto no que diz respeito à comunicação de suas ideias em estética literária, quanto no que se prende ao peculiar processo de criação artística vivido pelo escritor. Já o outro estudo remete a uma visada panorâmica dos contos, de um agrupamento a partir de tematizações e da linguagem.

A obra enquanto expressão literária teorizada é outro ângulo no qual outra parte da crítica se centrou. Como parece haver nela “a tarefa de dar um roteiro mais claro e seguro para os estudiosos”, segundo Nunes (1969: 59), compartilhando com a visão de Assis Brasil, o escrito, para Kátia Romanelli (1995), “investiga o mito da inspiração”, onde Rosa “descreve sobre sua expressão de criação e teoriza sobre a atividade literária” (p. 34). Nesse sentido, Jacqueline Ramos (2007) a define como “uma espécie de ideário estético de Guimarães Rosa” (p. 07). A vertente alimenta a pesquisa investigativa de marcas autorais<sup>42</sup>, e explica, em certa medida, a

---

<sup>42</sup> Quanto aos traços de marcas autorais em *Tutaméia*, já referido aqui, observa-se, por exemplo, que, no índice, a ordem alfabética dos títulos é subvertida para formar as iniciais do Autor: JGR, pela sequência de três contos intitulados “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão” e “Reminiscão”, que trariam a visão de mundo do mesmo (Cf.: Araújo, 2001; Sperber, 1982; Novis, 1989). As iniciais dos títulos dos prefácios, por sua vez, antecipados no índice de releitura e grafados em itálico, formam o prenome do Autor em alemão, HANS. A

ênfase concedida aos prefácios, sobretudo ao primeiro, por conter diretrizes norteadoras do processo composicional, apesar de ser sugerida em outras formas, como na própria trama do conto "Curtamão" onde se lê: "Tantas quantas vezes hei-de, tracei planta – só um solfejo, um modulejo – a minha construção, descoforme a reles usos".

Do todo hermético aflora o lúdico, o cômico<sup>43</sup> e outros efeitos do imprevisível e do insólito através da contradição, do impróprio, do ridículo. O *non sense*, a ironia, a piada e outros jogos verbais<sup>44</sup> são "teatralizados por ele [GR] como uma estratégia"<sup>45</sup>, que mina a credibilidade da linguagem quando consegue "chocar a crítica e demonstrar as suas *possibilidades criativas e despistantes* e reafirmar a sua liberdade de criador". Para Santa-Cruz, o gosto de Rosa por enigmas e linguagens cifradas seria uma herança neoclássica apontando para um idealismo linguístico.

Do conjunto linguístico, o enredo esgarça-se consideravelmente, fazendo com que a instilação da atmosfera e a construção enigmática tendam a ser mais fortes que a trama. À medida que a extensão diminui, o número se multiplica, resultando em quarenta e quatro textos, distribuídos em quarenta estórias, contando entre três ou quatro páginas, e quatro prefácios, que se dedicam a especulações sobre a linguagem e sobre o ato de narrar.

A concentrada atenção em torno dos personagens pertence à Antonia Cruz (2001), que os toma, em linhas gerais, como múltiplos e duplos, cindidos em suas próprias contradições;

---

recorrência do personagem Ladislau ("Intruge-se"; "Vida ensinada" e "Zingaresca") supõe outro nome de batismo de Rosa, pois se trata do santo dia de seu nascimento (Novis, 1989). Em alguns contos há personagens que são homônimos ou heterônimos anagramáticos do Escritor ("Estória nº 3" – Joãoquerque; "Melim Meloso" – João Barandão; "Ripuária" – João da Areia; "Como ataca a sucuri" – Pajão); em outros os personagens são nomeados com o pronome *eu* ou variante ("Barra da vaca" – Jeremoavo; "Estoriinha" – Mearim, Elpídia; "Lá, nas Campinas" – Drijimiro; "Retrato de cavalo" – Bio; "- Uai, eu?"), sem contar também aqueles que têm personagens chamados Joaquim ("Curtamão" – Requincão; "Orientação" – Yao Tsing-Lao, ou Seô Quim; e "Rebimba, o bom" – Joaquim José ou Aquino Jaques ou Tio Quim) (Andrade, 2004). Araújo (2001), embasada na filosofia cristã, lembra ainda a recorrência desse recurso em outra obra rosiana, "Cara-de-Bronze", a partir da construção do nome do personagem Moimeichego (Cf. Bizzarri, 1981).

<sup>43</sup> À observação dos caracteres cômicos arregimentados na organização das estórias, consultar o trabalho de J. Ramos: *Risada e meia* (2007), sobretudo capítulo 3.1: "O engano: a ficção do real".

<sup>44</sup> A propensão para os jogos com a linguagem está presente em Rosa desde tenra idade: "Nos momentos de maior ingenuidade, recupero o gosto da infância e da adolescência pela decifração de problemas desde as palavras cruzadas e os *rebours* à matemática e, posteriormente, à Cabala e Numerologia". (2001: 209)

<sup>45</sup> SANTOS, 2000: 517.



experimentam o sabor do medo e do desamparo, do prazer e da morte; conhecem a dissonância entre o bem e o mal e assumem a maneira de ser e a natureza do não-ser materializando a ambivalência da condição humana. Imagens de paixão e de ódio, de dor e gozo, ameaçam, anulam e decompõem o indivíduo fadado a viver intensamente o drama da consciência cindida, o tormento da culpa e do medo. O resultado disso, segundo ela, é o “estilhaçamento do ser que se vê às margens de si mesmo, do mundo e das coisas” (p. 11). Faltou-lhe, entretanto, ultrapassar o plano das constatações e premissas, e esmiuçar possíveis conjecturas à instabilidade de tudo e de todos, brecha que o presente estudo encontra para desenvolver o pressuposto de que, em diálogo com a realidade histórica, pode-se aclarar um (dos) sentido(s), pois algumas estórias, apesar dos “direcionamentos” paratextuais, parecem não ter saída, a sensação de nulidade cria uma realidade niilizada, e, na programática negação do visível, “Aquilo que o autor não diz a narrativa de algum modo pede, e constitui-se elemento de desarticulação das virtualidades do sentido”<sup>46</sup>.

Do exposto, observa-se a saliência crítica em um ponto agudo na obra, refletido sumariamente na subversão da sintaxe linear através de uma construção lúdica, que conduz, por sua vez, à significação ambígua e polissêmica, e que versa sobre o labor artístico, correspondendo, entretanto, a um âmbito de interpretação, a uma vertente analítica uníssona baseada na recuperação estilística de Rosa e suas ressonâncias internas.

Decerto que, diante de um texto literário, o crítico deve respeitar o caráter de mobilidade, incerteza, surpresa e polivalência inerentes, sem perder de vista as forças que o sobredeterminam dando-lhe uma perspectiva dominante, que no caso de *Tutaméia* remonta ao que foi referido há pouco. Sem tal perspectiva, Bosi afirma que a “leitura resvalará para toda sorte de ênfases arbitrarias neste ou naquele dado colhido *ad libitum* no meio do texto” (1988: 279), acrescentando que “o sujeito que sente, pensa e escreve, não é um *eu* abstrato, posto fora ou

---

<sup>46</sup> SPERBER, 1976: 7.

acima da história concreta dos seus semelhantes”, pelo contrário, é aquele que “percebe e julga as situações e os objetos através de um prisma”.

Literatura não é história, todavia, mantém com ela relações profundas; não, pois, há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da História. “Quanto mais denso for o texto de uma obra, tanto mais entranhado estará em seu corpo formal o ‘mundo’ que se abriu no evento e se fechou no claro-escuro dos signos”<sup>47</sup>. O posicionamento do próprio Rosa adverte, implicitamente, para o deslocamento extratextual, já que todos os seus livros são “tentativas de rodear e devassar um pouquinho” “esta coisa movente impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada realidade, que é a gente mesmo, o mundo, a vida”<sup>48</sup>.

A perspectiva historiográfica embasada, contudo, em outras obras rosianas já fora fundamentada com trabalhos de Bolle (2000), Roncari (2004, 2003b, 2001), Starling (1999, 2006), Morse (1990). Relativo à *Tutaméia* seria Ana Andrade (2004) e Marli Fantini (2003), que tecem perspectivas nesse viés. A primeira se excede constatando que, no conjunto de anedotas de “Aletria e hermenêutica”, o vocábulo “porém” aparece em seis ocasiões, enquanto que os outros conectores são utilizados uma, no máximo, duas vezes cada. Como conjunção adversativa, aquele termo indica oposição, antagonismo ou compensação; como substantivo comum, significa empecilho, problema. Com isso, ela se pergunta se Guimarães estaria sutilmente opondo-se, com sua obra de 1967, à (dita) dura realidade por que passava o nosso país. A especulação histórica, político-institucional, ainda é sugerida em outro ponto. Publicado, então, sob o regime militar, *Tutaméia* tem como veículo de publicação a Livraria José Olympio, representada pela pessoa do General Golbery. A primeira edição (julho de 67) traz nas orelhas, encabeçadas pela palavra “leia” e pela logomarca da editora, uma lista de títulos da Livraria, onde, dentre os quais, conta

---

<sup>47</sup> BOSI, 2003: 478.

<sup>48</sup> ROSA. “Carta de Guimarães Rosa ao seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason” (9 de fevereiro de 1965). In: BALBUENA, 1994: 52.

*Geopolítica do Brasil*, de Golbery, da ditadura militar. Como único livro lançado por Rosa após o golpe, as *Terceiras estórias* decerto teria passado pelo crivo dos censores, segundo a escritora, o que abriria uma possibilidade interpretativa a respeito da niilificação proposta em “Aletria e hermenêutica”: o eco do peso da interdição, instaurado na cultura brasileira (p. 46).

Fantini é mais abrangente. Sugere a necessidade de uma postura crítica que se posicione para além da letra, pois *Tutaméia* no “curso da metáfora renovante, ao dar sopro novo às formas cristalizadas”, ilumina a “percepção do sujeito da recepção, gerando visão impactante do que costuma ser visto de forma convencional” (p. 221). Julga o Escritor discorrendo, no cotidiano em que as estórias se passam, sobre a forma inesperada pelas quais situações prosaicas podem conjugar-se com novos paradigmas históricos e estéticos, sendo estes muito mais claros e perceptíveis do que o outro. Demarca ainda a presença da cidade<sup>49</sup> com mais consistência, sem ampliar o ponto.

A obra rosiana não traça um retrato imediato do país, mas “inegavelmente dialoga com seu tempo histórico e passa pela mediação das questões brasileiras”, conforme escreve Neves (1999: 58), o que fez do Autor de Cordisburgo um poético e peculiar pensador do Brasil. Tal visada clama por feitura em *Tutaméia*, pois adverte Drummond: “não facilitem com o Rosa; ele diz sempre *outra coisa* além do que está dizendo”<sup>50</sup>. E é através do desvio e mascaramento da linguagem que preponderantemente se alinha com o Modernismo de sua fase, rompendo peremptoriamente com o automatismo daquele sistema, explorando as diversas potencialidades latentes no signo linguístico, “o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido”<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Realmente, a presença da cidade na obra ocorre em diversas formas, destacando-se a sua representação através do poder legislativo e executivo. No conto “Quadrinho de estória”, por exemplo, o protagonista narra sua história a partir da prisão em que se encontra em resposta por um crime cometido contra a suposta amada; o capiau Jimirulino, de “- Uai, Eu?”, homem de pouca instrução, tem como patrão o Dr. Mimoso, homem culto, justo e bom; na relação entre os dois, Jimirulino torna-se o aluno, e a ânsia de imitação e proteção ao outro chega a ponto de cometer homicídio crendo numa ameaça ao médico não concretizada propriamente. Por este seu ato, é também detido em cárcere privado. A presença do bacharel em “Sinhá secada” promove todo o infortúnio da protagonista, tirando-lhe, legalmente, a guarda do filho.

<sup>50</sup> Crônica de Carlos Drummond de Andrade de 1962 a *Primeiras Estórias*. In: STARLING, 2006: 10-11.

<sup>51</sup> COUTINHO, 1983: 13.

Em carta ao tio Vicente de Guimarães<sup>52</sup>, Rosa acentua que a sua palavra de ordem é: construção, aprofundamento, artesanato, elaboração cuidada da “matéria-prima” que a vida atrelada à inspiração fornece<sup>53</sup>. A sua unidade estética, portanto, não é a frase, a palavra ou mesmo a sílaba, é a letra; pois “da constelação silábica ou vocabular”, ele isola, como ponto de apoio, “determinados signos gráficos, não apenas pelo seu simbolismo plástico ou geométrico, mas como ingredientes fônicos de sólida força e ordem” (Oliveira, 1991: 70), quando, por vezes, pende ao não-senso que, por sua vez, “reflete por um triz a coerência e o mistério geral, que nos envolve e cria” (*Tutaméia*, p. 4). Antes de especificar os pontos-chave que suscitaram um diálogo entre certas estórias e a História, julga-se viável uma breve discussão justamente a respeito da relação literatura-sociedade.

## 2.1 – *Avant la lettre*: do chiste para a História

Se os sinais gráficos que desenham a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário o trabalho tenaz do processo interpretativo, demarca Bosi (1988: 278). Daí uma distinção: enquanto ler implica em “colher tudo quanto vem escrito”, interpretar é eleger (*ex-legere*: escolher), na messe de possibilidades semânticas, aquelas que se movem no encaicho da questão crucial que se deseja salientar.

---

<sup>52</sup> GUIMARÃES, (11 de maio de 1947), 1972.

<sup>53</sup> “Nunca antes e sobretudo nunca mais depois a língua foi desenvolvida em todas as suas virtualidades” (Galvão, 2006: 147). Em suas estórias tudo é “pensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado, reengrossado, outra vez filtrado” (Meyer-Clason, carta de 9 de fev. de 1965. In: Fundo JGR, Arquivo/IEB – USP). E nas palavras do próprio Rosa no ensaio “O jabuti e a tartaruga”, lê-se: “Como o bem escrever é arte, podemos, muitas vezes, sacrificar a rigidez fria das regras em benefício de um efeito mais artístico da expressão”, pois “a nossa língua tem sofrido muito. Empobreceram-na o quanto puderam, deixaram que ela fosse perdendo instrumentos delicados e importantes”. (Arquivo JGR, Manuscrito, Cx. 21, 5.1, p. 22 e 24. IEB/USP)

A distinção entre sentido e sugestão do material linguístico é um ponto fulcral abordado por George Santayana<sup>54</sup>. O primeiro é o objeto realmente apresentado, a palavra, a imagem, a coisa expressiva; o segundo é o objeto sugerido, o pensamento ulterior, a emoção ou imagem evocada, a coisa expressada; eles “residem juntos na mente e sua união constitui a expressão”, o que embasa uma afirmação de Jean-Paul Sartre<sup>55</sup> quanto à “palavra poética [que] não é *siná*, não aponta para a realidade, mas a explicita”. Antonio Candido (1965: 04) reitera a relação estória/história com sua proposição de que só se pode entender uma obra fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo da interpretação. O *externo* (social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

A ênfase aos valores estéticos das obras de Rosa conduz a sociedade sertaneja para um aquém de mera matéria-prima transfigurada em arte, pois, assevera o literato: “Não sou romancista; sou um contista de contos. Meus romances e ciclo de romances são na realidade *contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade*”<sup>56</sup> (grifos meus). Apesar disso, o social não ganha relevo em detrimento de outros elementos da estrutura narrativa (enredo, trama, personagens, linguagem e tempo narrativo), mas equilibra-se com eles. Essa peculiaridade possibilita à bibliografia rosiana não fenecer, mas tornar-se universal e transcender tempo e escolas literárias. Nas suas estórias, “De um lado se encontra o visível, percebido nas manifestações fenomênicas; do outro, latências pressentidas, mas invisíveis, onde estariam as

---

<sup>54</sup> Santayana *apud* DUARTE & FIGUEIREDO, 2001: 195.

<sup>55</sup> Sartre *apud* COUTINHO, 1983: 201.

<sup>56</sup> Rosa *apud* LORENZ, 1965: 60.

alavancas movimentadoras das articulações externas”<sup>57</sup>. Em *Tutaméia* a invisibilidade fica basicamente por conta dos chistes que a perpassam insistentemente compondo um tom lúdico, cômico e anedótico.

Logo no primeiro prefácio, a defesa do chiste se justifica por ser tratado como instrumento para se alcançar um suprasenso, da obra e da vida. No mais, o recurso se mostra a partir de facetas várias: modificações fraseológicas, desconstruídas ou parodiadas, derivações lexicais (imprópria, sufixal, regressiva), formações anômalas, composição, parassintetismo, formação onomatopaica, xenismos, analogia morfológica, formação anagramática, repetição, formação elíptica, instabilidade onomástica<sup>58</sup>, provérbios modificados, que suscitam relação com o original, extravasando para acepções outras. Os efeitos, por sua vez, sob aquela fachada do cômico e do lúdico, também são vários: modificação, deslocamento, inversão<sup>59</sup>, nada residual<sup>60</sup>, absurdo<sup>61</sup>. É desse modo que o chiste melhor possibilita a conciliação de contrários, superação de interditos, o desfazer de automatismos, tornando plástica e moldável a vivência enquanto realidade, permitindo a fruição de desejos. Nesse sentido, pontua Passos (1999a), o Autor explora no domínio literário a linguagem em sua função precípua de não apenas informar, mas “desencadear vínculos insuspeitados”, “graças às artimanhas verbais” (p. 27). Nesse suscitar policonotativo, a inserção da obra dentro do seu contexto histórico torna-se imprescindível.

---

<sup>57</sup> GARBUGLIO, 1972: 133.

<sup>58</sup> Na variação onomástica, o maior objeto de busca é o reencontro do sujeito consigo mesmo, destacando “a ética das *emoções do ser em trânsito*.” (CRUZ, 2001: 70, grifos meus)

<sup>59</sup> No mecanismo da inversão, basicamente, encontram-se os provérbios modificados: “Vá-se a camisa, que não o dela dentro” (< “Vá-se o anel, ficam os dedos”); “O pior cego é o que quer ver” (< “O pior cego é o que não quer ver”); “Eu estava na água da hora beber onça” (< “Hora da onça beber água”); “Mas tendo tudo para ser secreto, coberto de sete capas” (< “sete chaves”); “Nela acreditou num abrir e fechar de olhos”, e “Num abrir e não fechar de ouvidos” (< “num piscar de olhos”); “a bonança nada tem a ver com a tempestade” (< “Depois da tempestade vem a bonança”); “olhos de viva mosca” (< “mosca morta”); “Haja a barriga sem o rei” (< “Ter o rei na barriga”); “Deus é quem sabe o por não vir” (< “O futuro a Deus pertence”); “Os dedos são anéis ausentes?” (< “Vão-se os anéis, ficam os dedos”); “Só sendo cego quem não deve ver?” (*Tutaméia*).

<sup>60</sup> “O nada é um balão sem pele”; “E se as unhas roessem os meninos?”; “Sem hoje nem onde”; “O nada é uma faca sem lâmina da qual se tirou o cabo”; “O silêncio proposital dá maior possibilidade de música”; “Oh, este é o animal que não existe”; “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”; “Agora o cego não enxerga mais”; “Fique o escrito por não dito” (*Tutaméia*).

<sup>61</sup> Exemplifica-se o caso com o comportamento do louco, de “Aletria e hermenêutica”, por exemplo, que estava a mais de uma hora de ouvido colado à parede, deixando curioso um homem que passava por ali: “Que é que você está ouvindo? / Encoste a cabeça e escute. / Não estou ouvindo nada. / Então o louquinho explicou intrigado: ‘Está assim há cinco horas’” (*Tutaméia*).

Na dicotomia entre discurso e história, Todorov<sup>62</sup> propõe que esta corresponde à realidade evocada pelo texto narrativo (acontecimentos e personagens), enquanto o discurso versa sobre o modo como o narrador dá a conhecer essa realidade. Desse modo, uma análise literária implica num ir e vir do todo às partes, e das partes ao todo, salientando-se tanto o pormenor ficcional, bem como seu diálogo histórico, uma vez que o máximo que uma observação isolada pode fornecer é a abertura de pistas que o círculo hermenêutico irá percorrer através de indícios suscitados pelo texto e contexto. Mediar análise estética e social, por sua vez, implica no contrário, implica em não resvalar para o sociologismo esquemático ou para o formalismo restritivo, de modo que um traço social apreendido é visto como um componente ficcional a mais, “funcionando para formar a estrutura”<sup>63</sup> total da obra. A *mimesis*, assim, não se confunde com a arte, nela apenas “alcança sua mais nítida impressão” (Lima, 2005: 254). Olhos rentes ao texto e distantes da letra seria a postura mais concernente para relativizar e valorizar o dito e não-dito no texto literário, até porque a verdade empírica do recurso mimético implica em alterações da História por parte da estilística do autor e do subjetivismo inerente a toda a literatura.

O trajeto estória-História-estória faz-se essencial em Rosa pela marca de seu estilo que *mistura o mundo* nas narrativas por meio de uma linguagem meticulosa em que a matéria do sertão é fecundada por achados formais, sobretudo linguísticos, das vanguardas do século XX, atrelados ao veio cosmopolita, o que possibilita a Guimarães Rosa ultrapassar o particularismo e o neonaturalismo do romance de 1930. Em um encontro com Haroldo de Campos<sup>64</sup>, Rosa confia esse seu estilo de mescla, formal e temática.

---

<sup>62</sup> “A narrativa literária” é “uma palavra mediatizada e não imediata e que sofre” “os constrangimentos da ficção” (Todorov, 1979: 63).

<sup>63</sup> CANDIDO, 1965: 16.

<sup>64</sup> Campos *apud* COUTINHO, 1983: 264.

“Dizem que o Rosa é regionalista” – e dava uma risadinha típica dele. “Ah! Eu me divirto muito com isso... Porque dizem que eu fiz uma paisagem, um crepúsculo mineiro, e não é nada de crepúsculo mineiro, é um crepúsculo que eu vi na Holanda, *misturei* com umas coisas que eu vi em Hamburgo, com coisas de Minas, *misturei tudo aquilo* e joguei lá – e as pessoas dizem que eu estou fazendo um omelete ecumênico. O Rosa é como uma ostra: projeta tudo que havia pegado, de todas as fontes possíveis, e introjeta de novo no estômago, mastiga tudo aquilo e produz o texto.” Isso eu achei uma explicação fantástica, eu nunca vi isso em parte alguma, e é a melhor explicação que eu conheço do estilo rosiano, que incorpora todas as outras. (grifos nossos)

Apesar de ser o sertão mineiro<sup>65</sup> o espaço mimético por excelência na literatura rosiana, refletindo momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, ele é apenas uma base, um trampolim para espaços e épocas outras, sendo a memória e a cultura oral as principais fontes de pesquisas e embasamentos do Escritor, possibilitando-lhe ineditismo nas formas e fundos. Em *Tutaméia*, é no primeiro prefácio que o valor da *mimesis* aparece de maneira mais delineada por meio da polemização entre estória e história, de onde, das críticas a respeito, salienta-se um excerto do artigo “A história cont(r)a a história”, de Eduardo Portella (1991: 200):

Guimarães Rosa restaura para nós a originalidade da *mimese* aristotélica. A sua literatura não quer ser nem cópia, nem reprodução de natureza. Nem espelho da natureza, nem segunda natureza. Se nos fosse lícito, afirmaríamos ser ela a terceira natureza. Através da *mimese*, a arte faz emergir até a plenitude, até o esgotamento, até a purificação, tudo o que a natureza, a realidade ou seu dinamismo, se mostram incapazes de objetivar numa obra. (...) Imitar não é copiar, mas criar. A dependência com respeito à natureza é uma dependência livre. Aristóteles já nos mostrara como a arte estruturada nos seus dois planos, matéria e forma, promove através da *mimese* uma progressiva libertação da realidade.

---

<sup>65</sup> Sobre o espaço geográfico elegido para cenário de grande parte das suas narrativas, Rosa deixa-se explicar: “O mineiro traz mais individualidade que personalidade. Acha que o importante é ser, e não parecer, não aceitando cavaleiro por argueiro, nem cobrindo os fatos com aparatos. [...] Sabe que *a vida é feita de encoberto* e imprevisto, por isso aceita o paradoxo [...]” / “O mineiro é um ser reflexivo [...]. É uma gente imaginosa, pois que muito resiste à monotonia. E boa – porque considera este mundo como uma fasqueira, onde todos têm lugar para garimpar. Mas nunca é inocente”. / “O mineiro não acredita que coisa alguma se resolva por um gesto ou um ato, mas aprendeu que as coisas voltam, que a vida dá muitas voltas, que tudo pode tornar a voltar”. (Trechos de “Aí está Minas: a mineiridade”. In: *Manchete*, 24/08/1957 *apud* “O escritor no meio do redemunho”. *Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa*, 2006: 89, grifos meus.)



Partindo, então, do pressuposto de que “Ver na estética um comportamento estreito separado da Humanidade é um grande erro”<sup>66</sup>, e pensando, etimologicamente, no termo *mimesis* seguindo sua transcrição latina *imitatio*, não como “reprodução”, “cópia”, “reduplicação”, e sim como “semelhança”, com a acepção de negociação complexa de orientações diferentes a partir da relação entre a reflexão (tendência expressiva) e a apreensão (tendência mimética), é na dicotomia estória/História que caminha este estudo, destoando-se, assim, das perspectivas de trabalhos já construídos sobre *Tutaméia*, conforme teceu o breve panorama em linhas atrás. Mas para tal abordagem interpretativa necessariamente a operação crítica deve partir de uma impressão para chegar a um juízo, e é essa impressão que nos falta aqui expor.

## **2.2 - Família em Rosa**

Na família estão presentes as relações humanas mais candentes e mais significativamente humanas: a relação universal e tradicional, sempre inovadora, do homem e da mulher; a relação criadora e terna dos pais com os filhos; as não menos significativas relações de gerações diferentes com todos os seus conflitos. Assim o assunto Família tem estado na moda, combatida ou defendida como instituição. Para alguns, uma realidade morta, para outros, apenas ultrapassada; um problema insolúvel ou ainda a célula *mater* da sociedade. O que há de verdade nisso, não cabe aqui argumentar, o que se objetiva diz respeito à observação de sua configuração em *Tutaméia* cujos traços são de desintegração e desestruturação desencadeados, enfaticamente, pela figura feminina, enquanto, de outro lado, as personagens masculinas agem em posição “reparadora”. Há, portanto, claras inversões de papéis entre os sexos, o que será delineado mais adiante.

Conforme atesta Bolle (1973: 114), o contexto narrativo é outro e novo. A diferença estrutural em relação aos três volumes anteriores parte do pressuposto de que o protagonista não

---

<sup>66</sup> MANN, s/d, p. 418.

é mais quem fica com a iniciativa da ação e desencadeia a intriga – antes agente, fica agora reduzido a *reagir*, a encontrar uma resposta para uma situação inicial criada por outros. Acrescenta-se que a reação fica, basicamente, por conta das personagens femininas.

Sobre elas, sucinto, porém altamente significativo, é o comentário de Cruz (2001), quando escreve que elas são perversas, pois têm no sorriso o signo da crueldade. De fato, ao lado da transgressão, os comportamentos femininos, em mais de um caso, surgem atrelados, associados a marcas negativas, seja através da violência, da sedução racionalizada, da retórica maldita, enfim, chistosamente, são associadas à figura diabólica<sup>67</sup>, como ocorre em “Esses Lopes”, “A vela ao diabo”. Elas arquitetam engenhosamente situações amorosas; seduzem e dominam a figura masculina para, posteriormente, eliminá-la com as próprias mãos. Uma suposta harmonia amorosa ocorre sob o signo do assassinato, um ato frio e banal, que põe em cena o poder e “a liberdade do sedutor” (p. 13). O cenário ficcional, assim, se coaduna com o histórico, cuja imagem da mulher avulta de maneira mais ousada, transgressora na família.

No cenário sócio-político da enunciação das histórias *Terceiras* ressalta-se a importância do tópico Família, pois “de ator que se julgava morto ou aposentado pelo regime militar, pela ditadura e pelo mundo moderno e desencantado”, que “já estaria modificado pelas lutas de classes e pelos conflitos urbanos”, a família “volta à cena social com extraordinário vigor”, informa Da Matta<sup>68</sup>. Após décadas de “clausura”, submissa, proibida de penetrar no universo masculino, impedida de ser ela mesma, tendo absorvido a marca de dependência passiva em que o homem deteve todas as decisões, inclusive em casa, a mulher parece, enfim, externar a supressão da falta de individualidade, reveladora, por sua vez, do vazio de sua imagem.

---

<sup>67</sup> “A mulher que aparece nos mitos e na literatura como fonte de toda vida, como aquela que gera, protege e alimenta o filho [...], é também aquela que devora e corrói, que traz a morte ao mundo dos homens [...]. É Eva quem morde a maçã e instaura a finitude do Éden; é Pandora quem amaldiçoa a humanidade com sua caixa de males. As representações do feminino como elemento aliado à morte são tão variadas quanto aquelas que o vinculam à vida. Afinal, se morte e vida se misturam sobretudo no momento da reprodução, é natural que a mulher, como elemento gerador, conviva intimamente com esses fenômenos”. (BRANCO, 1987: 78)

<sup>68</sup> Da Matta *apud* ALMEIDA, 1987: 81.

Arquetipicamente, o homem carrega o estereótipo do ser mais agressivo, dado a gestos de coragem física, menos sentimental, ao passo que a mulher inclina-se mais à passividade, à renúncia, ao recato. Assim, observa-se não só uma inversão nesses valores como também uma transgressão em *Tutaméia*. Há uma incipiente, porém ousada, tomada de atitude, e, mais que isso, da palavra e direcionamento narrativo pelo lado subjugado.

No Arquivo JGR do IEB são poucos os trabalhos que trazem propostas diretamente relacionadas ao assunto Família, tais como o conto “Questões de família”, e os ensaios “Mãe sua filha única” e “A tragédia no casamento”<sup>69</sup>, focando o matrimônio enquanto negócio, *status* a partir da condição social da esposa, sendo que apenas o primeiro constitui escrito acabado.

Voltando para a primeira obra rosiana, nota-se em *Sagarana* um enredo que, pela sua frequência, aparecendo em cinco dos oito contos existentes, desperta a atenção: o valor do casamento ameaçado pela agressão. Quase sempre se trata de adultério, e, quase sempre, a sanção é mortal: primo Argemiro, Cassiano, Targino e o próprio Argenor Soronho (não só explorador de mão-de-obra, mas também adúltero), pagam caro a cobiça a mulher do próximo. No livro seguinte, Rosa torna-se bastante cético em relação à estrutura familiar, cujos personagens mostram-se também infratores do código social casamento.

Pensando em três arquétipos femininos recorrentes na literatura rosiana, pensa-se na virgem/mulher de família que, na condição do contexto patriarcal e semipatriarcal rural ao qual o Autor se reporta em suas narrativas, é aquela apta ao casamento; nas prostitutas, sempre descritas com ternura; e nas mães solteiras, mulheres pobres que não se encaixam nem na primeira nem na segunda categoria. Em *Corpo de Baile*, eis que essas categorias se misturam a tal ponto que prostitutas são alçadas à condição de esposas; moças de família tornam-se amantes de homens casados; esposas “virtuosas” são trocadas por amantes. Existe, já aí, um afrouxamento da moral patriarcal, no que se refere às mulheres dignas e às outras, impuras, excluídas do sacrossanto

---

<sup>69</sup> Coleção: JGR; série: Manuscritos; caixa: 03, 9.1 e 9.5, respectivamente. IEB/USP.

espaço familiar, renunciando o ocaso do patriarcalismo, que adentra o século XX combalido, perdendo seu poder na sociedade em franco processo de transformação, o que se realça em *Tutaméia*.

Prosseguindo com as mulheres que anunciam mudanças no modelo familiar recorrente, citemos Maria Mutema, já nos referindo ao *Grande sertão: veredas*, que rompe duplamente com o patriarcalismo, matando marido e padre, por “causa nenhuma”, num ímpeto de cerrada resistência a uma comunidade “significamente” patriarcal que subjuga e não *ouve* a mulher. Em “Uma estória de amor”, Lina não hesita em recusar maternidade e segurança para partir com o Mocinho; Joana Xaviel (“Manuelzão”) é corajosa o bastante para viver à deriva e a seu bel-prazer.

Figuram em terceira pessoa, ora como objeto do discurso e não do personagem presente (“O burrinho pedrês”, “Sarapalha”, “São Marcos”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois”), em que a sua existência se dá graças às referências que os demais personagens fazem a seu respeito, ora como individualidade enquanto personagem (“A volta do marido pródigo”, “Duelo”, “A hora a vez de Augusto Matraga”, “Minha gente”). De Doralda sabemos apenas o que Soropita sabe; Diadorim quase nada conta de si a Riobaldo; Dionóra, casada com o rude Matraga, aguenta ao máximo a situação de desprezo e maus-tratos dele até que decide ir embora com um outro homem; Lalinha, na fazenda, resguardada pelo ex-marido, ilumina não só o destino de Maria da Glória em seu estado de tardia puberdade, como de todos ali, desestabilizando verdades e instigando ao convívio com o diferente. De certa forma, enfim, as mulheres organizam o mundo e o regem na literatura rosiana, mesmo vivendo em um mundo masculino, de homem valentes, geralmente armados, brigões, dados à valentia. Criam um mundo para o qual tudo converge; é, por assim dizer, “por natureza, um ser conservador, enquanto o homem é desagregador, expansivo”, nas palavras de Assirati (2001: 36).

Sendo esposa, amante, namorada ou meretriz, seus sentimentos se demonstram pela percepção masculina, contados pelo homem ou vistos parcialmente pelo lado feminino. Diadorim, Otacília, Nhorinhá, Doralda, Analma e tantas outras não falam de seu sentimento de amor; seus homens, sim. Em *Tutaméia*, isso se reverte, pois se pode nela ver o outro lado, a outra margem.

A configuração do âmbito privado se modifica paulatinamente acompanhando, de certa forma, o curso histórico. Até os trabalhos de 1956, a participação feminina nos desvios da moral é fundamental, porém sutil, como o é em outros discursos<sup>70</sup>, impondo-se por meio de diferentes linhas de força, onde se percebe, entretanto, um descaso pelo masculino em reverter a transgressão das mesmas. A personagem Luísa, de “Sarapalha”, ao abandonar o marido, deixa-o em estado de humilhação e resignação, pois não tem coragem de ir atrás dela e lavar a honra com sangue; ela condena-o à vergonha perpétua, e o que lhe sobra é a isolada espera na sua fazenda desmantelada pela morte (malária) como salvadora da desonra sofrida. Quase sem voz e praticamente ausente na trama, é, paradoxalmente, atuante por meio de lembranças; “*Dona de seu querer*, foge com um boiadeiro de fora”, rejeitando Primo Ribeiro e ignorando Primo Argemiro. Nas *Terceiras estórias*, há todo um movimento contrário: o homem, com afinco, age pelo resgate da honra, porém não mais sob as vestes da violência.

Seria, então, errôneo afirmar que todas as mulheres da ficção rosiana pendem à submissão e ao mutismo, enquanto aceitação plena da autoridade masculina. Se seu estatuto social é o “espaço no qual vige uma ordem patriarcal que determina para ela o respeito e a submissão ao pai e/ou marido”, nas *Terceiras estórias*, se não chegam a romper totalmente, provocam rachaduras nesse sistema. O diferencial ocorre pela constatação de que se chega ao

---

<sup>70</sup> O legado cultural, filosófico e religioso no mundo ocidental relegou à mulher secularmente um papel marginal na sociedade. N’*O Banquete*, Platão a coloca como a segunda pessoa depois de ninguém. Aristóteles designa-lhe um lugar inferior ao dos escravos. Na mitologia grega, Pandora é a propagadora dos males do mundo ao libertar de sua caixa todos os sentimentos, mantendo presa a esperança. No discurso bíblico, Eva é a origem do mal, responsável pela perda do paraíso, provando o fruto da árvore do conhecimento, expulsando o homem de seu estado de ignorância. Apesar disso, cada uma dessas mulheres transgride a ordem imposta para figurarem como condutoras de sua própria história.

ponto de haver não somente todo um conto narrado em primeira pessoa por uma personagem feminina, pois Rosa “não costuma delegar o poder discursivo, por inteiro, a elas”, como também sua presença em outras narrações, à sombra do outro (masculino), apresenta-se por comportamentos ousados e agressivos à ordem familiar, delineando atitudes masculinas inovadoras. Uma inversão é bastante aclaradora em relação ao adultério.

Sá Justa de “Antiperipléia” é mulher casada, mas mantém relações com outros dois homens – o cego são Tome, e seu guia, Prudencinhano; tem em si uma marca de crueldade, da sedução, do pecado da luxúria. Elpídia é aquela que, em “Estoriinha” seduz e detém o poder no cerco amoroso, criando um drama entre dois irmãos – Mearim e Rijino – que se apaixonam por ela; erotismo e beleza reiteram o perfil da personalidade malvada e perigosa desta “sedutora homicida que entroniza o feminino diabólico”, atraindo, seduzindo e matando. O estigma da crueldade feminina atua como fator essencial na construção dessas personagens, conferindo-lhes dimensão mítica da mulher demoníaca, conforme já se elucidou, e da bruxa<sup>71</sup>, onde caberia o perfil de Dlena de “A vela ao diabo”. De outro lado está a amada de Jó Joaquim, mulher de vários homens e nomes, que detém a cena amorosa não mais sob a faceta cruel, diabólica, capaz de matar, e sim como aquela que se realiza na volúpia, na liberdade de “fornicar” com vários homens, fazendo, assim, com que “os amantes sofram de amor, lenta e pacientemente” (Cruz, 2001: 130).

Percebe-se que o adultério é, com frequência, desencadeado pela personagem feminina, sendo o homem aquele que espera e expressa no outro transviado a esperança em resgatar fundamentos passados. A instituição matrimonial surge totalmente desvalorizada e constantemente frágil. Do silêncio ao direito à palavra negada, assumindo o comando narrativo

---

<sup>71</sup> Algumas descrições de Elpídia, por exemplo, denunciam um perfil enviesado e de proporções animais, como: “Saudosa, por cheiro, tato, sabor, a voz às vezes branda, cochicho que na orelha dele virava cócegas, no fúrio aconchego. De repente, a má bruxa, a risada” (p. 56) / “como os bichos olham o fogo” / “escondendo essas mãos de costas peludas” (T., p. 53).

do contar, abrem-se frestas nas estórias para tons de inovação e protesto, burlando paradigmas literários e sociais no que diz respeito à centralidade masculina tradicional.

O universo masculino tem, assim, sua estrutura relativizada pelo poder sorrateiro de mulheres que optam antes pela satisfação de seus desejos, deixando de ser estrutura assimiladora; a relevância delas é atribuída à audácia e autoridade com que se mostram. Se fiéis e sensíveis no princípio, assim que contrariadas em seus projetos e empreendimentos, logo assumem atitudes coléricas e impetuosas, pois a docilidade que demonstram não beira a paralisação da vontade ou a subordinação desinteressada, trata-se antes de um artifício que as tornam extremamente cruéis. De temperamento sensual e voluptuoso se deixam levar para aventuras amorosas extraconjugais, sem reservas nem decências, afastando-se, desse modo, do estereótipo das recatadas, submissas.

Ainda no tocante ao adultério, há um elemento, que se desenvolve sob facetas várias, em perspectiva geral, e atua fortemente para a desintegração ou desestruturação da Família: o triângulo amoroso (“A vela ao Diabo”, “Antiperipléia”, “Desenredo”, “Estória nº 3”, “Palhaço da Boca Verde”, “Reminiscção”, “Zigaresca”, “Se eu seria personagem”, “Sinhá Secada”...). A sua formação por si só revela desequilíbrio e desarmonia, pois contém “os germes de sua destruição”<sup>72</sup>. Para a situação, há duas saídas: a entrada de um quarto membro que desfaz o triângulo em dois pares (“Se eu seria personagem”, em *Tutaméia*), ou a expulsão de um (ou dois) dos membros da tríade amorosa (“Estorinha”, “O palhaço da boca verde”, “A vela ao diabo”).

Por um lado, depara-se com contos valorizando, pelo masculino, certos constituintes da ordem patriarcal, estratificados na sociedade brasileira, como o casamento e a honra<sup>73</sup>. Em “Desenredo”, por exemplo, a adúltera contumaz é sempre perdoada pelo protagonista Jó

---

<sup>72</sup> LEITE, 1964: 05.

<sup>73</sup> Além do exemplo mais expressivo que é “Desenredo”, pensa-se também no personagem Mechéu, do conto homônimo, que se mostra descompassado a certas convenções sociais, vivendo alheio a elas, incluindo a instituição do casamento, apesar de que esta lhe exerce forte influência; “sua única superstição” relaciona-se justamente “ao enlace matrimonial”, pois “que não varressem ou lhe jogassem água nos pés, o que o impediria de casar” (T., p. 89). Tal valor chega a se transformar num medo que o leva, por sua vez, à fantasia: “Tomava-se por infalível noivo de toda e qualquer derradeira sacudida moça vista, marcava coiô o casamento, que em domingo fatal sem falta” (p. 90).

Joaquim, em nome da felicidade almejada que, no final, ele conquista. O conto “Sinhá secada” também se ajusta à rígida moral patriarcal, quando nele se lê a história da protagonista que, por ter “procedido mal”, perde a guarda do filho e tem sua vida destruída. Por outro lado, há histórias cuja instituição matrimonial é altamente ameaçada (“A vela ao diabo”), destruída (“Sinhá secada”, “Estoriinha”), zombada (“Curtamão”), complexa (“Antiperipléia”), catastrófica e trágica (“Esses Lopes”); uma desestabilização na esfera familiar desencadeada preponderantemente pela figura feminina. E nesse ponto reflete-se que há um movimento de “retroceder/prosseguir” na configuração da instituição privada, e não o estabelecimento de um modelo rígido; há antes um intermediário que, tomando o patriarcal como base, ora avança, ora recua. Isomorficamente, o percurso de ida e volta é reiterado em diversos momentos, quer pelo índice, que organiza a obra em quatro blocos (cada um encabeçado por um prefácio) e de releitura (que dispõe prefácios de um lado e histórias de outro, na última página no livro), quer pela epígrafe de Schopenhauer<sup>74</sup>, sugestionando uma segunda visada para aclarar novos pontos de sentido, quer pela tematização logo do primeiro conto “Antiperipléia”, que aborda a questão do retorno, e por certas falas de seu protagonista, tais como: “Tudo, para mim, é viagem de volta”; “Voltar, para fim de ida”.

Novamente, sobre a inversão de papéis lemos no conto “A vela ao Diabo” que Teresinho busca refúgio nos braços da amiga Dlena a partir do momento em que desconfia que seu amor por Zidica, sua noiva, não é correspondido. O protagonista de “Desenredo”, assim como o de “Reminiscção”, faz de tudo para que a comunidade inocente as impurezas da amada adúltera. Em “Esses Lopes”, o amor sexual é instrumento, caminho libertador para a individualização e autoafirmação de Flausina. Ou seja, ao contrário do que comumente se nota em obras antecessoras, em *Tutaméia* não há a espera feminina ingênua e fantasiosa pelo príncipe encantado; é a figura masculina que sofre com o abandono da amada e que passa a vivenciar a

---

<sup>74</sup> “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.” (T., p. V)



esfera da idealização romântica, e que labuta pela conquista sentimental pacientemente e por renovação moral depois do adultério (feminino), e que incorpora, à sua personalidade, a indecisão, a insegurança, recato, introspecção, dentre outros sentimentos e comportamentos tipicamente femininos na literatura ocidental.

## ■ Abandono pelo feminino, sofrimento pelo masculino

Uma moça no conto “Retrato de cavalo”, contemplada metonimicamente, passa de sujeito a objeto, mas não permite que se efetue uma idolatria imagética; deixa o noivo Iô Wi com a saudade e ausência, abandonando-o. A fotografia dela expressa a extremidade do distanciamento entre o casal, pois a sua idealização “atinge o estágio de endeusamento” (Cruz, 1996: 59). Ela se apresenta emoldurada num quadro que decora a entrada da casa de Iô Wi, ocupando o altar da residência, substituindo, assim, o lugar da Virgem, sendo a própria sacralização da mulher. O retrato traduz, além disso, a impossibilidade de Iô de alcançar aquela mulher que se localiza, portanto, em outro patamar, elevada, no alto, na parede, sendo um desafio de ascensão. Apesar do mote principal da história ser a disputa de dois homens pela posse de um retrato que reproduz uma moça abraçada a um cavalo, trata-se do conto mais explicitamente metalinguístico<sup>75</sup>, na opinião de Novis (1989: 105).

A Moça é namorada de Iô Wi, estrangeiro, que tem a posse do retrato. O cavalo pertence a Bio. Aquele mantém o retrato em seu poder para contemplar a mulher amada; Bio, por querer contemplar seu animal, se sente lesado: “Igual a um furto! – ao dono da faca é que pertence a bainha...” (p. 130), por isso deseja o retrato e o cavalo que, por sua vez, não o reconhece como verdadeiro dono, pois continua a obedecer a Nhô Moura, o antigo proprietário. Já Iô Wi quer a moça, “sonsa” e de “cara lambível”, e da cidade. Da inversão que se mencionou há pouco, é ele

---

<sup>75</sup> “Em ‘Retrato de cavalo’ a metalinguagem se evidencia em comentários paralelos ao enredo, à margem da estória, que se destacam de tal modo que é possível imaginar a seguinte inversão: a estória foi escrita à margem dos comentários metalinguísticos.” (NOVIS, 1989: 105-6)

quem espera pela volta dela: “Iô Wi do dito não se desfazia, jamais, tanto nele contemplava a metade – a moça, de fora, de cidade, com ela ia se casar – cheio de amorosidades. Por causa, o queria, como um possuído” (p. 131). Ou seja, ao contrário do que comumente ocorre nos mitos e na literatura ocidental, é a moça que parte, enquanto o homem se torna o sujeito apaixonado, sedentário, aquele que espera, ao passo que historicamente o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: ela é sedentária, o Homem é caçador, viajante. A mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda); é a mulher, enfim, “que dá forma à ausência”, escreve Barthes (1990: 27). Há na distorção, portanto, um novo discurso, destacando o culto do poder encarnado por uma mulher enquanto a submissão e paixão avassaladora<sup>76</sup> e idealizada vem personificada na figura masculina.

Quando Bio planeja destruir o objeto-alvo de disputa entre ele e Iô, fica sabendo que o noivado deste havia sido rompido, levando-o a retirar o retrato da parede. Nova inversão: a personagem feminina aparece como a destruidora de corações e laços: “A moça não viria mais. Ingrata, ausenciada, desdeixara o Iô Wi, ainda de coração sangroso, com hábitos de desiludido” (p., 132). Entre o objeto real e representado, uma réstia deste segundo: “A moça não podia assim de todo fugir. No viso daquela enfeitada arte, também alguma parte dela parava presa, semblante da alma, por sobejos e vivente parecença”. Crê Iô que a Moça possa vir a sentir remorso do desenlace, o que lhe alimenta a esperança de retorno em meio à saudade; “Mesmo longe, certas horas ela havia de sentir [...] repuxão de tristeza [...], compondo silêncio.” (p. 132).

O desfecho da história é uma tragédia dupla, uma perda dupla: Iô Wi com a confirmação de que a moça não voltará<sup>77</sup>, e Bio com a morte do cavalo. A comicidade se instala quando, longe a moça, morto o cavalo, o disputado retrato passa a ser rejeitado: “Apesar de bem feito, perfeito em forma de semelhanças, cavalo tão cidadão, aquilo não podia satisfazer o espírito” (p.

---

<sup>76</sup> Iô Wi se apresenta, pois, hipnotizado por seu objeto de desejo; a imagem da moça no retrato o *rapta* enquanto sujeito apaixonado; diz o narrador sobre a relação dele com o quadro: “Por causa, o queria, como um possuído” (p. 147).

<sup>77</sup> “A moça... desdeixara o Iô Wi” (p. 132).

133). Os dois desistem do objeto e decidem levá-lo para a casa de Seo Drães, citado uma única vez no início da estória, onde ocuparia o “salão de fidalga casa” (a instituição patriarcal volta a se afirmar através da moradia<sup>78</sup>, apesar do vínculo rompido pela mulher). A primeira referência ao recente guardião do quadro também aparece associada à casa: “Iô Wi pendura-o na abastada sala de casa – que perdia só para a de Seo Drães, vivenda em apalaço” (p. 131). Das descrições espaciais, um detalhe se destaca: o emprego de “sala de casa”, que se distingue de “salão de fidalga”, em lugar da forma mais usual “da casa” ou “da fidalga casa”. A “vivenda em apalaço” de Seo Drães não é, pois, o sobrado de engenho de Siantônia, mas a “fidalgua casa”, a “casa grande”, relacionada com a “ocupação peralta” de Prebixim e dos outros ciganos; a “casa de Deus” para a qual o mestre-de-obras de “Curtamão” dedica todo o seu engenho e arte (Novis, 1989: 109-10).

## ■ O feminino enquanto alteridade

Em “Se eu seria personagem” uma imagem feminina se desenha entre dois homens, o narrador e Titolívio Sérvulo. Este apresenta Orlanda para o primeiro, durante um drinque numa tarde, que mostra descaso para com ela, olhando-a apenas “como gato ante estátua”. Mas de ser indiferente, inanimado, ela ganha vida, “desenhou-se e terna” para ele, que rejeita, no nível da enunciação, assumir tal postura. Na expressão, uma definição, pelo chiste fonológico, pré-anuncia a profundidade do encantamento que ela de fato lhe provoca. Enquanto Titolívio a qualifica como “Feia, frívola e antipática...”, o narrador, ao contrário, enxerga nela uma beleza rara, designando-a como “linda – incomparável” (p. 138). Porém, aquele muda de ideia, o que faz com que o outro mantenha sua paixão em segredo, sem nada dizer ao “amigo”, guardando-se de “apreciação”, pois ressalta ser um homem tímido. Na realidade, timidez não é exatamente o

---

<sup>78</sup> Na discussão sobre a supremacia do modelo familiar patriarcal na sociedade brasileira, surgiu o termo “domicílio”, não só para refletir a existência de uma casa, mas também para representar o núcleo de pessoas ali residindo. (SAMARA, 1989: 13)

que o impede de se declarar, e sim apenas uma marca, sutil, a mais de sua personalidade indecisa, incompreensível, introspectiva, hesitante: “Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras”; “Vejo, sinto, penso [...]. Me fecho. Eu, que não vou nem venho. Tenho a ilusão na mão” (p. 138).

Apesar de ser um “timudulo”, o narrador não se anula por completo, deixando-se expressar que Orlanda é “um achado oracular”, muito mais que uma aparição, “Porque ela não surgira apenas”. Novamente, a idealização feminina; faz uso de certos signos para intensificar a projeção, como o verbo “desenhar” e o substantivo “quadro”; “*Boa, fina, elegante!*”, são as palavras que a estampam, “precipitando-se na matéria do quadro” (p. 138). A impressão de se estar diante de um conto de fadas<sup>79</sup> ganha tons mais fortes com três afirmativas do narrador: “Onde estão os cocheiros?” (p. 139); “Sou da soldadesca de algum general”, e “Todo soldado tem um pouquinho de chumbo” (p. 138).

No hiato entre notar e meditar, entre palavras e pensamentos, entre ações e sentimentos, surge a história de amor, sendo a busca amorosa uma busca de conhecimento do sujeito. Mais que uma história de amor, o caso se revela uma disputa. Retomando, Titolívio, muda a paisagem em volta da figura central; “estava-se no coincidir” com o amigo nos sentimentos por Orlanda.

A inversão proverbial, a partir de “Deus ajuda a quem cedo madruga”, conota a continuidade de posicionamento às ocultas por parte do narrador para quem “À boa fé: mais vale quem a amar madruga, do que quem outro verbo conjuga... Do que de novo fiz meu silêncio” (p. 139). Prefere a espera, acreditando numa tomada de rumo de destino favorável a ele, já que T., pois é assim que passa a se referir ao outro, não mais amigo, e sim rival (“como se me secundando”), por saber que passou a gostar dela. “Já éramos ambos e três.” –, com uma

---

<sup>79</sup> A disputa entre os dois homens do conto pressupõe batalha de contos de fadas implícita nos dois signos lexicais: “soldado” e “general”, cujo fracasso total fica para o narrador. O “pouquinho de chumbo” que diz ter, provavelmente endereçado a Titolívio, permanece guardado. A algum general, diz ele, que *seria personagem*, tem-se de render continência, pois soldado (“da soldadesca de algum general”) já havia afirmado ser, e é a Orlanda que ele se curva. Assume que em vez de lutar, quando do anúncio do noivado do amigo com aquela, preferiu o recuo: “Retombei, pesado, dúctil, no molde” (p. 140).

diferença de sentimentos: enquanto o do outro é um amor frívolo, que “para namorico, o ilícito, picirico, queria-a que queria” (p. 139), o dele seria outro, superior; um enxerga Orlanda enquanto mulher-prostituta, e o outro, como mulher-santa<sup>80</sup>, duas distinções clássicas atribuídas à mulher desde épocas do Brasil-colônia<sup>81</sup>. De um lado, elevado no pedestal do respeito, consideração e reconhecimento está a mãe de família, cujas tarefas primordiais são a procriação e a condução do lar; de outro lado, em posição de rebaixamento, a prostituta, literalmente usada para o atendimento das satisfações sexuais masculinas. Desse germe avultam, em definição grosseira, dois tipos de família, a patriarcal, oficial, legítima, e a clandestina, descompromissada e ilícita, sem grandes vínculos afetivos, apesar dos vínculos sociais que se estabelecem (apadrinhamento, troca de favores, conchavo).

Na sua insistente omissão, uma desconfiança: “Entre mim tenho que aqui rir-me-ão, de no jogo omisso, timidejante, calando-me de demonstrações”, mas apesar dessa consciência opta pela espera na esperança de ver-se “depois, antes e durante – destinatário de algum amor”. Por sua vez, T. trata de agir, aproximando-se de Orlanda, indo “do mito ao fato” (p. 139), ficando noivo dela. Desta notícia, o sofrimento do narrador: “Sim sofri: como o músico atrás dos surdos ou o surdo atrás dos dançantes; mas, com cadência”. Diante do “certo se não errado acontecimento” (p. 140), tem de se conformar, e se resigna: “ela não era a minha, era a de T. então. Folguei por ambos, a isso obriguei-me. Coaduneei nula raiva com esperança incógnita nesse meu momento”. Não somente ele se oculta e se enfraquece, como suas intenções também, pois, na tentativa de esquecê-la, o intento “oculto, vazava” (p. 140). Dos poucos excertos transcritos, notam-se os pares opostos: certo/errado, folga/obrigação, raiva/esperança, aludindo e legitimando o caráter de inconsistência do narrador.

---

<sup>80</sup> O narrador declara: “Sou antigo”, e se propõe ao amor romântico no qual, como “bom guerreiro”, concentra nele mesmo toda a “energia passional tão pulsante” (p. 139).

<sup>81</sup> “Talvez o problema do *status* da mulher na família brasileira possa ser mais bem entendido se for encarado como produto de uma situação dual, sob o ponto de vista social e cultural; neste caso a mulher aparece exercendo tanto um tipo específico de participação cultural como uma função social”, escreve Candido (In: TEIXEIRA, 2004: 285).

No inesperado, uma reviravolta, como há em “Retrato de cavalo”: o “acontecimento veio a não suceder”, a relação do casal que se uniu não prospera, e, ainda assim, o rejeitado procura manter-se inalterado e não interferir na circunstância, pois é de “conselho escasso” visto que nem a si próprio conhecia plenamente, logo não teria condições de prestar auxílio daquela espécie. Eis que T. “mudou de amar e de amor”, deixando Orlanda, apaixonando-se por outra, possibilitando o retorno da amizade trincada entre ele e o narrador por causa daquela (“tenho-lhe mais amizade”), e a satisfação ao ego do ex-perdedor, que se sente, então, vingado (“Timidez paga devagar, mas paga”), pois a mulher finalmente passaria a ser dele (“Sua minha alma [...]). Mesma e minha”). Desfaz-se, então, o triângulo, e o narrador se regozija com o fato de que o “amor se faz é graças a dois” (p. 140), ele e Orlanda.

A imprecisão da sua conquista fecha o conto arrematando a mesma incerteza que se prolifera no decorrer de toda a estória, desde o título, passando a formas verbais no imperfeito, a impessoalidade do protagonista, que se diz “anônimo” às primeiras linhas, permanecendo sem nome o tempo todo. Quando parece que é chegada a hora de se tornar *personagem* de fato da história, ele se transporece diante da amada. São, pois, estas as suas últimas palavras na narrativa: “Ei-la [...], eis-nos. Conclua-se. Sou – ou transpareço-me?”. Através do aparecimento da mulher, o narrador desaparece: “Somos. Sou...?” (p. 141).

Em “Palhaço de boca verde”, a história de amor se apresenta também na estrutura do triângulo amoroso. Resumindo, a situação se apresenta como na Quadrilha de Drummond<sup>82</sup>: Mesma Verguedo ama X. Ruysconcellos que ama Ona Pomona que não ama ninguém. Uma fala do narrador – “a outra e errada metade” –, num determinado momento, manifesta, pelo sintagma, relação com um texto platônico, o mito do andrógino, fortemente sugerido no desfecho da estória. Além dessa referência, lê-se no início do conto o verbo *inteirar*: “Mema apenas o inteiraria disso, de Ona Pomona tinha sido a amiga” (p. 115), que corresponde exatamente ao

---

<sup>82</sup> Novis, 1989: 93.

termo empregado em *O Banquete*, quando Aristófanes cita o mito em questão: “Inteiriça era a forma de cada homem” (Platão, 1970: 116).

No desfecho do conto, há não um fechamento, mas uma abertura da estória para o leitor conjecturar: “Na cama, jazendo imortais os corpos, os dois, à luz fechada naquele quarto. A morte é uma louca? – ou o fim de uma fórmula. Mas todos morrem audazmente – e é então que começa a não-história.” (p. 118). No encontro final de Mema com Ruysconcellos, o amor esperado em vida realiza-se na morte, através do chiste pelo *non sense*, no entrelaçamento pleno de ambos: Mema entrega-se ao ato sexual com Ruysconcellos, que se despoja de suas vestes e acessórios de prostituta, e Ruysconcellos, sem qualquer roupa, abandona o universo da representação, pois trabalhava em um circo como palhaço. Com o final trágico dessa relação amorosa, manifesta-se a recomposição da natureza mutilada dos amantes – o desejo de união que só se efetua com a morte dos dois. (CRUZ, 1996: 44)

## ■ Entre a prostituta e a virgem

No conto “Se eu seria personagem” mencionou-se uma questão fulcral no modelo familiar patriarcal que aqui se amplia: a dicotomia entre a mulher virgem, que se presta ao casamento, e a prostituta, que se volta para o prazer, imagem fortemente delineada no conto “Sota e barla” e estabelecida desde o título, pois o primeiro termo significa “amante”, e o outro – “barla” – refere-se à “dama”. Sobre este segundo léxico, especifica-se que se trata de um neologismo criado por Rosa a partir de “barlaque”, regionalismo do Timor Leste, que tem o sentido de compra de mulher para fins matrimoniais, ou seja, o tratamento patriarcal concedido ao casamento enquanto “negoceio” também vem aí expresso.

A questão vem disfarçada no tema da viagem em que o vaqueiro Dorianio leva uma boiada para a Fazenda Capiabas de seu patrão Seu Siqueira. No trajeto, enfrenta um obstáculo duplo a partir de uma mesma fonte, isto é, tem Drujo como seu rival no trabalho e no amor,

sofrendo ameaça de ser passado por ele para trás na condução do gado e na escolha da companheira. Nessa questão, seu impasse é maior, pois não consegue decidir se fica com a donzela Bici ou com a prostituta Aquina.

O estratagema do protagonista se cumpre maliciosa e eficazmente. No desenrolar da viagem, em um estirão sem água tem de controlar os ímpetos do vaqueiro Rulimão, sempre a provocar o vaqueiro Seistevado. Quando os ânimos se acalmam, Dorianio encontra uma solução para se livrar das arengas entre os dois e de Drujo também, afastando-o de suas pretendentes até que ele se decidisse por uma. “Mandou. Ir o Rulimão fosse, mão direita, à Aquina, à Caçapa, com dinheiro, o alforrio; quisesse, lá ficasse, os três tempos, por espalhar o bofe, dias e mais – e desmoderado brabo renhir qualquer vindico... Sorriu, com boa maldade” (p. 170). Ao passo que se livra do arruaceiro, colocando-o na casa de Aquina, também afasta a possibilidade de Drujo visitá-la e assumir qualquer compromisso com ela antes que ele viesse a decidir. A dubiedade da ação demonstra na segunda o principal e real objetivo do protagonista. Simultaneamente, envia Seistevado à casa dos pais de Bici com a mensagem de que “breve, ele, Dorianio, *nas praxes*, visitava a Bici moça e a Mãe e Pai, pelo *pedido, finitivo*” (p. 170, grifos meus). E nessa dicotomia entre a virgem e a prostituta, Dorianio opta pela moral patriarcal, fazendo sua escolha recair sobre Bici.

### ■ Submissão filial

O costume patriarcal da linhagem masculina que zela pela feminina como condução de destino aparece em “Ripuária”. O conto delineia dois espaços na história, um do “lado de cá” – Marrequeiro – onde o protagonista, Lioliandro, vive com sua família; e outro, do “lado de lá”, onde figura o idealizado, desconhecido, que atrai, por sua vez, cada vez mais, a atenção do personagem. Não é apenas o rio que o separa da outra margem, há também as imposições do pai, que o prende ao trabalho no arrozal, e das irmãs, que deveriam se casar primeiro: “Disse: não se



casaria, até que a sorte das irmãs estivesse encaminhada. – ‘*obrigação...*’ – a mãe apôs” (p. 135, grifo meu). Dependente e submisso em relação aos pais, Lioliandro se divide entre o desejo de liberdade e aprisionamento familiar que o obriga a recuar perante o desconhecido, e que o faz vivenciar a hesitação entre os opostos, entre ir e ficar, entre conquista e abandono.

Feitas as menções prévias a respeito da desestruturação familiar em alguns contos, parte-se para uma análise mais acurada em dois outros que melhor delineiam o movimento duplo em relação à configuração da Família na obra: certa disposição em manter uma ordem familiar-local-tradicional, de um lado, e a iniciativa, pela personagem feminina, de romper com a mesma.

Entre o impulso para romper com amarras tradicionais, algumas personagens femininas em *Tutaméia* criam situações tensas e incômodas, deixando brecha para uma sensação de vácuo emotivo, existencial, algo expressivo e verificável na História das mulheres na Família de 1960, quando, apesar de ainda acudadas, exerceram uma tentativa de liberdade de reconquista de personalidade, recusando-se à manipulação, ao anonimato, para viver suas vidas de acordo com um objetivo livremente escolhido. Elas não mais se reverberam como uma fração de um conjunto regido pelo poder patriarcal, agora passam à totalidade, ou quase totalidade de si.

A ênfase não se dá aqui por apologia do feminismo – há uma inviabilidade cronológica –, já que o movimento feminista se processa entre os anos de 1976/80, e principalmente em São Paulo, mas por reiteração da saliência subversiva do feminino na ficção rosiana de 1967. Tais personagens ganham tamanho relevo que chegam ao ponto de suscitar um momento mais apreensível de transformação social: transição do modelo familiar patriarcal pra o burguês.

### 3 - Ruptura e continuidade: “Esses Lopes” e “Desenredo”

Principal na jungla, não é tanto a rapidez dos movimentos, mas a paciência dormida e sagaz, a arma da imobilidade.

(ROSA, J.G. “Buriti”, 1956)

De acordo com a literatura, a família brasileira é o resultado da transplantação e adaptação da família portuguesa ao nosso ambiente colonial, tendo gerado um modelo com características patriarcais e tendências conservadoras em sua essência. Essa concepção permanece tradicionalmente aceita pela historiografia como representativa e praticamente única para exemplificar toda a sociedade brasileira, esquecidas, assim, as variações que ocorrem na estrutura das famílias em função do tempo e espaço dos grupos sociais. Ou seja, o tema Família, no Brasil, está, sumariamente, vinculado a dois momentos teóricos: um da hegemonia de um modelo específico, que, insiste-se, foi tomado como único para todo o meio nacional; e um de questionamento, desmistificação e revisão.

No primeiro grupo, algumas obras tornam-se clássicas no tratamento da importância da família na formação da sociedade nacional, como *The Brazilian Family*; *Casa Grande & Senzala*; *Lutas de Família no Brasil*; etc. Já no questionamento da supremacia da estrutura patriarcal, podem-se citar, a título de exemplificação, os trabalhos *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*; *As mulheres, o Poder e a Família*; *Sistema de casamento no Brasil colonial*. São produções criadas entre os anos trinta a cinquenta do século XX, período das “grandes sínteses sobre o Brasil”, segundo Mariza Correa (1987: 25), vinculando-se estritamente a uma visão de família patriarcal rural, extensa e civilizadora, que se transformou em modelo nuclear, quando transplantada para ambiente urbano.

A família emerge não só como célula reprodutora, mas também como “unidade colonizadora”, nas palavras de Gilberto Freyre. Para o estado colonizador, “a família era vista

como um instrumento necessário ao povoamento, responsável por assegurar a posse da terra, garantindo a soberania lusitana”<sup>83</sup>. De acordo com esse ponto de vista, “tudo fazia crer que nas regiões tradicionais da colonização portuguesa o patriarcado dos grandes proprietários rurais substituiria a necessidade de ação mais efetiva do estado na garantia de um discurso social”<sup>84</sup>, de onde, a grosso modo, provém a presença dos coronéis com poder de mando asseverado por jagunços.

Nesse princípio modelar, a sustentação e manutenção da honra masculina privada têm fortes efeitos na esfera pública, cujo intuito primordial seria o de promover uma respeitabilidade social, um autoritarismo no domínio político. E, dessa forma, o meio, a comunidade, o vilarejo passa a ter papel fundamental sobre a vigília feminina; a mulher, reclusa no ambiente doméstico, enquanto o homem está para a rua, deve se pautar pelo recato e pela fidelidade conjugal, o que não se percebe em *Tutaméia*.

### 3.1 – Preservação pelo masculino: Jó Joaquim, tecelão de palavras e de destinos

O relato no conto “Desenredo” ocorre a partir de uma superposição de duas vozes, a do narrador (ouvinte) que contará a partir dos fatos de um outro narrador que intervém no narrado. Já no título há a presença do chiste em seu valor de “desconcerto e esclarecimento” a partir do processo de condensação, segundo parâmetros de Freud<sup>85</sup> em sua obra *O chiste e suas relações com o inconsciente*<sup>86</sup>, supondo movimentação invertida, isto é, um desfazer antes do fazer. O

---

<sup>83</sup> Gilberto Freyre entende que, mais do que a Igreja e o próprio Estado português, é a casa-grande que se tornou a “dona da terra”, indicando os senhores de engenho como os responsáveis pelo patriarcalismo escravocrata e polígamo. (Prefácio à 1ª edição. *Casa-grande e senzala*, 1980, p. XI).

<sup>84</sup> FIGUEIREDO, 1989: 167.

<sup>85</sup> Os chistes em *Tutaméia* relacionam-se com aqueles discutidos por Freud, em seu *O chiste e suas relações com o inconsciente* (1905), atuando como meios de subverter ou reconfigurar a realidade ao lado de outros recursos literários. Pois, é com soberano desprezo pela sintaxe gramatical que Rosa inclina-se pela sintaxe ideológica em que prevalecem “o consciente e o subconsciente, o formal e o anímico” (Oliveira, 1991: 72), redimensionando esteticamente o inventado ao arcaizado com seus trânsitos de estrutura, regência e colocação sintática.

<sup>86</sup> Basicamente, *O chiste e suas relações com o inconsciente* (1905) vem dividido em três partes: uma analítica, onde Freud estuda a técnica do chiste; uma sintética, na qual mostra o mecanismo do prazer envolvido na sua produção e

desenlace, portanto, que é fim, está posto logo no início, impulsionando o leitor ao desatamento do nó, ao desenredar do que, desde o princípio, se mostra confuso. O “desconcerto” seria o efeito da surpresa causado pela inversão lógica (“enredo”), que provoca um desvio no esperado, no senso comum, e uma nova visão, um “esclarecimento” condensado no termo-título, compreendido ao longo da trama narrativa quando o leitor é surpreendido a partir da manipulação da realidade em prol de um ideal. E é basicamente nesse ponto que reside o cômico, na quebra de expectativa.

Rosa emprega o termo “desenredo” construindo, assim, diversos efeitos típicos e próprios da técnica dos chistes, pois em função de sua estrutura, possui exatamente o efeito do desconcerto, da surpresa, do inusitado, a partir de um deslocamento. Isso cria uma possibilidade de ruptura com algo cristalizado, dando acesso a pensamentos inusitados, que Freud julga proibidos e/ou recalçados. O psicanalista esquematiza e sintetiza as técnicas do seguinte modo:

**I. Condensação:**

- a) como formação de palavra composta;
- b) como modificação.

**II. Múltiplo uso do mesmo material:**

- c) como um todo e suas partes;
- d) em ordem diferente;
- e) com leve modificação;
- f) com sentido pleno e sentimento esvaziado.

**III. Duplo sentido:**

- g) significado com um nome e com uma coisa;
- h) significados metafóricos e literal;
- i) duplo sentido propriamente dito (jogo de palavras);
- j) *double entendre*;
- k) duplo sentido com uma alusão.

---

seu aspecto social; e, por fim, a parte teórica, onde descreve a ligação com os parâmetros dos sonhos. A relação dos chistes com o inconsciente se efetua, em linhas gerais, na ideia de que o pensamento precisa selecionar, entre as formas de expressão possíveis, aquela que há de trazer consigo uma produção de prazer verbal.

O processo de *condensação*, responsável direto pela brevidade, e *deslocamento*, entendido como “desvio do curso do pensamento, no deslocamento da ênfase psíquica para outro tópico” (1958: 68), são, contudo, as técnicas mais utilizadas na produção do chiste. Para a primeira, Freud apresenta determinados mecanismos linguísticos como a construção de palavras compostas e uso de parônimos, ambiguidade, duplo sentido, denotação, conotação e trocadilho. O processo de deslocamento se manifesta através da inversão lógica, alusão, duplo sentido, *non sense*. A representação pelo oposto (na qual se inclui a ironia) e a representação indireta (alusão, analogia) são outros meios de criação. Assim, pode-se dizer que, na construção do termo-título do conto o Autor emprega um pouco de cada recurso.

Parafraseando, Jó Joaquim, homem calado e provinciano, apaixonado, deixa-se levar por um desejo<sup>87</sup>, resolvendo, em nome deste, perdoar e articular todo um itinerário, uma construção do inexistente, em um processo (linguístico) de trama e enredo, inclusive, em que o fim é “descaluniar” a mulher amada. Toda a narrativa se ancora em diversos “des-“, que será comentado mais adiante. O desenredo consiste em dar uma estrutura de verdade ao que é ficção; em operar um verdadeiro movimento dual e antitético: a construção do enredo, de um lado, e a desarticulação dos fatos, o surgimento de um desenredo, de outro.

O mote da família se faz presente exatamente no sentido de que todo este trabalho de Jó consiste em um resgate de honra (masculina, indiretamente, e feminina, diretamente) perdida pela difamação da mulher adúltera para que ele possa, em comunhão e assentimento da comunidade, viver com ela em paz. O passado refeito somente ganha, de fato, credibilidade, ou seja, somente adquire estatuto de existência quando o meio social, público, representado pelo

---

<sup>87</sup> Freud (1958) trabalha os chistes preponderantemente sob o ponto de vista de que expressam um desejo (recalcado), um impulso obscuro ou hostil, que encontra neste canal uma forma de expressão socialmente aceita, que “recorre aos mecanismos de condensação e deslocamento, entre outros, a fim de revelar um desejo” (p. 68), reitera.

vilarejo, o aceita e passa a crer nele. A comunidade passa a pactuar “com a *verdade* agora reinscrita”<sup>88</sup>.

### ■ Terceiro olhar

Não somente em “Desenredo”, como em outras estórias, a de “Sinhá Secada, a de Maria Mutema”<sup>89</sup>, de *Grande sertão*, por exemplo, vê-se que a comunidade, enquanto esfera pública, tem interferência direta nas relações privadas. A personagem, por exemplo, enquanto transgressora, só é perdoada e trazida ao âmbito social novamente pelo povo que a perdoa, depois que é presa e se redime perante todos.

Pois nas relações familiares de moldes patriarcais sua atuação é, de fato, fundamental na instância familiar, detendo a função de garantir a lei dos bons costumes. Travestido pelo meio social, comunidade, vilarejo, arraial, funciona, enfim, como agente de vigilância, sendo essa inclusive a palavra escolhida pelo narrador de “Desenredo”, que chega a afirmar: “as aldeias são a alheia vigilância”, que julgam, condenam e recriminam sempre que tomam conhecimento de atos transgressores das normas morais.

Em Rosa, tal exercício é bastante presente. A comunidade em várias estórias é toda olhos, ouvidos e fala. Por tal inspeção, ao protagonista do conto “Desenredo” “cumpria descaluniá-la”, como também disseminar “conversinhas escudadas, remendados testemunhos” para desfazer a imagem negativa de sua amada. Da situação, depreendem-se oposições perspectivistas: de um lado, o ponto de vista “objetivo” da vila; e, de outro, o “idealista” do herói.

A família patriarcal estabelece o valor da ética sob a condição de que “para o homem todas as relações sexuais ativas são possíveis e desejáveis, enquanto que às mulheres estão

---

<sup>88</sup> PASSOS, 2001a: 56.

<sup>89</sup> Cf. PASSOS. “O ‘causo’ de Maria Mutema em *Grande sertão: veredas*. In: Revista *Leitura*. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, ano 17, nº 7, nov. 1999.

reservadas a castidade e depois a fidelidade”<sup>90</sup>. A virgindade feminina é, então, requisito fundamental à constituição de uma família adequada a olhos alheios. Independente de ter sido ou não praticada como um valor ético propriamente dito, ela funciona como um dispositivo para garantir o *status* da noiva, algo como um objeto de valor econômico e político sobre o qual se vai assentar um sistema de respeitabilidade social e de herança de propriedade que deve, sobretudo, garantir a linhagem da parentela, escreve D’Incao (1989: 68).

### ■ Em nome da honra e da castidade

Historicamente, dentro do modelo familiar patriarcal, à mulher secularmente cabem alguns parâmetros, dentre os quais citam-se obediência, passividade, silêncio, subserviência, fidelidade, recusa do prazer. No conto rosiano, uma inversão quanto aos papéis entre os sexos: é a figura masculina que assume tais características, para o fim de (re)estabelecer a unidade familiar e resgatar a honra masculina<sup>91</sup>. Se na sociedade colonial, a honra patriarcal tem sua base no nome da família e na posse de terras e de escravos, no século XX, mesmo com outro modelo iminente, ela vigora sendo retificada pela posse da mulher e respeitabilidade social<sup>92</sup>, ambos, buscados por Jó Joaquim.

No patriarcalismo, o chefe tem autonomia quase absoluta sobre os demais membros da família, restando à esposa um papel mais restrito. As mulheres, depois de casadas, passam da tutela do pai para a do marido, devendo cuidar dos filhos e da casa no desempenho da função doméstica que lhe é especificamente reservada, conforme acentua Samara (1989: 19). Nessa configuração, a organização do sistema colonial teria desenvolvido aspectos na personalidade masculina e feminina, o que favorece certas condutas entre os sexos, dentre as quais constam a manutenção e defesa da honra asseverados por “pais e maridos auto-representados como zelosos

---

<sup>90</sup> ALMEIDA, 1987: 55.

<sup>91</sup> Cf. VIEIRA, Jr., Antonio Otaviano. “Na defesa da honra e da unidade familiar”. In: \_\_\_\_\_. 2004: 263.

<sup>92</sup> CARVALHO, 1992: 73.

do patrimônio moral da família”<sup>93</sup>. De outro lado, a castidade feminina se tornou atributo imprescindível na qualificação da mulher para um matrimônio decente e aceitável socialmente, e que, por sua vez, se reiterou com o discurso da Igreja no mundo católico, a partir do século XVI<sup>94</sup>.

Em relação à forte desestruturação familiar no *corpus* literário, pontua-se ser outro e distinto das ficções anteriores o tempo histórico, o que me leva a relembrar uma colocação de Rónai (2001) sobre *Tutaméia*. De acordo com o estudioso, as estórias se mantêm no característico espaço rosiano – cenários de um sertão mineiro ermo, porém com maiores toques do progresso (p. 24); o que Soares (2002) amplia, escrevendo algo muito pertinente ao presente estudo. Segundo ela, no “momento histórico do complexo trânsito do país pelas vias da modernização”, o “poder tradicional que vem do campo” parece sofrer “um abalo” (p. 47).

Historicamente, por sua vez, pontua-se que nas regiões tradicionais da colonização portuguesa o patriarcalismo dos grandes proprietários rurais substituíra a necessidade de ação mais efetiva do Estado para garantia da disciplina social<sup>95</sup>. Contudo, esclarece Figueiredo (1989), a sociedade que nasce nas Minas Gerais detém “traços de grande originalidade”. Seu caráter urbano, concentrando enormes contingentes populacionais, a extrema diversificação de atividade e a presença maciça de desclassificados sociais, lembrando a análise de Galvão, citando os homens brancos livres pobres, designando-os pela expressão “franja da população”, afasta a possibilidade do pleno domínio patriarcal. Sem querer justificar causas para a transgressão da mulher de “Desenredo”, bem como de outras da mesma obra, a informação social amplia o leque

---

<sup>93</sup> VIEIRA Jr., 2002: 270.

<sup>94</sup> Jean Deluneau, ao discorrer sobre os males da Igreja, menciona Erasmo que criticou a intensidade do culto a Maria, concedendo a seguinte fala a um personagem: “Antes era Vênus quem protegia os marinheiros. Dizia-se que havia nascido do mar. Agora cessaram suas funções. Em lugar dessa mãe que não era virgem, colocaram uma Virgem que era mãe”. (1985: 25)

<sup>95</sup> Para uma análise do papel das famílias de elite na manutenção da ordem política e do controle social na colonização portuguesa no Brasil, consultar Alide C. Metclif, “Fathers and sons: the politics of inheritance in a colonial brazilian township”. In: *Hispanic American Historical Review*, 1986. E, da mesma autora: “A família na colonização da América”. In: *Anais da VI reunião da sociedade brasileira de pesquisa histórica*, 1987. Entre os clássicos do tema: G. Freyre, com *Casa-grande e senzala*, e O.Vianna, em *Instituições políticas brasileiras*.



interpretativo. Sem demarcações restritivas, há de se sobrepor que a ficção de Rosa está sempre a ocupar regiões fronteiriças, como, no caso do tema Família, nota-se no conto a voluptuosidade da figura feminina frente à instituição sagrada matrimonial e a insistência de condutas patriarcais na figura masculina.

Sendo amante de Irvília, depois da traição dela com outro e de morto seu marido, Jó se reencontra e se casa com ela. Quando tudo parece estar resolvido, nova reviravolta. Agora é Jó quem flagra a amada em novo adultério. Essa outra traição provoca a expulsão dela do lar. A atitude patriarcal em nome da honra é, assim, tomada pelo masculino, mas “suas lágrimas corriam atrás dela, como formiguinhas brancas”, ou seja, frágeis, porém claras e persistentes. O amor romântico soa forte e, agindo pacientemente, tal qual o personagem homônimo bíblico<sup>96</sup>, ele, Jó Joaquim, desfaz o enredo da traição em nome de uma idealização amorosa com o fim de reabilitar a mulher diante da população do lugar com o fito de viver feliz e em paz.

A trama torna-se mais inteligível se pensarmos nos diversos nomes atribuídos à personagem feminina. A questão onomástica tem, pois, valor fundamental para a compreensão do todo, salientando que o nome, em Guimarães Rosa,

não atribui ao personagem uma característica marcante que o acompanha em todas as situações vividas, mas ao contrário, vai recebendo em cada novo momento um novo significado e, freqüentemente, um novo significante, num processo de permanente mutação do signo. Assim, o nome próprio não é um atributo mágico descritivo, que confere características ao personagem, mas um signo do funcionamento da narrativa e do desenrolar da ação. (MACHADO, 1976: 72)

Fatídica e imprevisivelmente, a personagem tem sua primeira aparição no conto agregada ao mito de Adão e Eva. Jó Joaquim ganha, pois, densos sopros de vida com o surgimento dela que traz a ideia de felicidade, uma verdadeira conquista e um sofrimento para ele. A imagem da mulher relacionada à perdição, ao pecado, tem o ícone da volúpia altamente reforçado por sua

---

<sup>96</sup> Na relação entre os personagens, outro recurso chistoso: “A alusão é talvez o método do chiste mais comum”, escreve Freud (Op. cit., p. 98).

tripla nomeação: Livíria, Rivília ou Irlívia, demonstrando outra marca lúdica e chistosa do Autor, pois, de acordo com o protagonista<sup>97</sup> de *Grande sertão: veredas*, “Todos os nomes eles vão se mudando. É em senhas” (p. 35). A multiplicidade implica, assim, em inconstância, assinalando, portanto, um caráter transitório da conduta moral, antecipando o que se verifica no decorrer da narrativa: a falta de unidade da personagem feminina.

Tal peculiaridade em relação à nomeação põe em evidência um trabalho minucioso de aproveitamento lúdico das potencialidades da língua. Os antropônimos, obtidos através da mudança de posição de fonemas, constituem-se em imagens sonoras que funcionam como índices de caracterização da protagonista, conforme as várias etapas da trama, adquirindo, nesse caso, capacidade valorativa. (RODRIGUES, 2000: 462)

Segundo Chaboche, o número três<sup>98</sup> expressa o mundo das vibrações consideradas partículas de unidades em movimento; é, na cabala, o número da compreensão, o espírito vivificante. Sentidos pertinentes à concisão e adensamento semântico do caráter da personagem feminina. A tríade denuncia “ilusões do eu”, compondo “imagens sucessivas, representantes das etapas do *viver*”<sup>99</sup>. Em síntese, teríamos:

→ **Livíria**, num primeiro momento, como a mulher casada, imaculada, de comportamento moral correto e adequado. Jó Joaquim é amante dela até que é surpreendido pela existência de outro, um terceiro, que o marido mata. O nome remete à Lívia, sugerindo a imagem do lírio, símbolo da pureza do feminino;

→ **Rivília**, a que rompe com as normas familiares novamente, pois tendo, então, Jó Joaquim como esposo, é flagrada novamente infiel e expulsa de casa, passando à imagem de desmoralizada publicamente, na segunda fase. A imagem do rio é trazida à lembrança com esse nome, como curso d’água, do tempo, de qualidade não-estática;

→ **Irlívia**, finalmente, fechando o ciclo de mutações, refere-se àquela que retorna ao posto de pureza, isenta de culpa, de mácula moral. Jó Joaquim desfaz o enredo da traição na memória dos moradores da vila, para si e para ela própria.

<sup>97</sup> No romance, Riobaldo também apresenta três denominações: Riobaldo – Tatarana – Urutu Branco, assim como ocorre com Reinaldo – Diadorim – Maria Deodorina.

<sup>98</sup> O autor exemplifica o valor numérico citando alguns exemplos, tais como os celtas que representam a divindade por três raios correspondentes a três sons; o alfabeto hebraico que distingue três letras mãe: Aleph, neme e schin; o tríplice aspecto à divindade e energias formadoras do universo em várias religiões (cristianismo: Pai, Filho e Espírito; regiões naturalistas: Sol, Lua, Terra; Egito: Osíris, Ísis e Hórus; Pérsia: Oddin, Frega e Thor), etc.

<sup>99</sup> Passos *apud* FANTINI, 2008: 78.

Nessas variações, bastante discutidas pela crítica<sup>100</sup>, os componentes materiais, - a, - i, - r, - v, (LiVIRia, RilívIA, IRLívia, VilÍRia), se repetem; o significante é deslizante, e sugere repetição insistente análoga ao comportamento (adúltero) da pessoa; enfocam, isomorficamente, o “ir” e “vir” nos relacionamentos amorosos justamente pela insistência fonológica – /v/, /r/, /i/ e /a/. Ou seja, as mesmas letras dançam de um lado para o outro, qual um anagrama, cuja ideia dos sons decorrentes da pronúncia cria a impressão de troca-letas, transparecendo o caráter do ser que designa: uma figura em constante troca de parceiros. O movimento da mudança se manifesta e faz parte da natureza dela, cuja imagem de figura inquieta é ressaltada também pela designação a partir de uma inversão proverbial: “olhos de viva mosca”, complementando a tradução de seus três nomes diferentes em cada fase de sua vida.

Dentre as formações, pontua-se que uma sugere, por analogia fonética, o termo “lírio”, remetendo à pureza da mulher, aquele caráter que Jó decide firmar como único e verdadeiro. Em *Vida social no Brasil nos meados do século XIX* (1964), Freyre cita exatamente este termo quando escreve que o padrão de moralidade na família brasileira patriarcal prevalecia, desde o XIX, sob duas faces: “idolatrava-se a mulher pura – a mulher lírio – enquanto os desregramentos sensuais do homem só eram de leve reparados” (p. 105). O chiste, todavia, não se restringe ao nome da amada de Jó Joaquim, mas igualmente ao dele. Ao invés de deslocamento, o recurso, neste caso, é o de condensação<sup>101</sup> em sentido lúdico (homem híbrido bíblico e popular), que conta com o desdobramento silábico (jo-jo) expressando mesmice, continuação, repetição, conduta e índole, portanto, distinta daquela da amante, inquieta e mutável.

---

<sup>100</sup> O parentesco entre Guimarães Rosa e o James Joyce é discutido por Campos (1983) e Novis (1989). Basicamente a relação ocorre quanto ao fato de que a personagem de *Finnegans Wake*, Anna Lívia Plurabelle, também tem as letras de seu nome modificadas ao longo da história. A aproximação maior se dá, sobretudo, com o terceiro nome da personagem rosiana – Irlívia – remetendo, pois, à Irlanda, evidentemente não como espaço geográfico real, mas como referência ao espaço mito-poético no qual Joyce fez circular sua mulher-rio.

<sup>101</sup> A técnica da condensação também se revela no caráter elíptico das frases e de certas palavras compostas (como “ufanático”, ufanista + fanático; “desafaz”, mescla verbal de desatar e desfazer; “abusufrutos”, abuso + frutos + usufruto), onde um dos termos é englobado pelo outro.

Ainda em torno dos nomes, mencionam-se pertinências analíticas com Lacan e Freud. Aquele assevera que é na cadeia do significante que o sentido se desenrola. Nela, consta a possibilidade de se servir de um meio para “significar algo totalmente diferente do que ela diz”, disfarçando o pensamento do sujeito (1978: 235), característica esta particular dos chistes. Acrescenta-se, de passagem, que frases chistosas, enquanto aceleradoras e despistantes, permeiam toda a estória, como esta: “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel” (p. 38), assinalando a dimensão do perigo a que os amantes clandestinos estavam sujeitos.

Os nomes mudam, mas não implicam em mudança propriamente, o que lembra o estudo realizado por Lacan sobre “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, onde se norteia e se fundamenta no princípio do “automatismo de repetição” (*Wiederholungszwang*) a partir da “insistência da cadeia significante”<sup>102</sup>, que se mantém, apesar de seu deslocamento. Para o nosso caso, a linha de análise lacaniana se torna mais pertinente quando na obra de 1983 de Coutinho lê-se que a língua rosiana se converte em “idioma no qual os objetos flutuam numa atmosfera em que o significante de cada coisa está em contínua mutação” (p. 180). Logo, nas variações e trocas silábicas dos três nomes da personagem tutameica estão possíveis indicadores da infidelidade dela, conforme já se pontuou.

Já Freud propõe que o deslocamento do gênero promove a “deformação de um nome”, que, por sua vez, tem “a mesma significação que um esquecimento”. Psicanaliticamente, os esquecimentos se devem, com frequência, à recusa da lembrança de algo penoso, pois tal lembrança “desvela alguma coisa oculta”, desagradável, vinculando-se intrinsecamente ao “retorno de algo reprimido”, esclarece Passos (2007/2008: 48). A lúdica desfiguração do processo de troca nos nomes da personagem de “Desenredo”, sob esse ângulo, atenta para a conduta a-moral dela, que Jó Joaquim labuta por esquecer, e fazer com que os outros também

---

<sup>102</sup> O “automatismo de repetição” é um princípio de Freud, cujo sentido infere que “o deslocamento do significante determina os sujeitos nos atos, no destino, nas recusas, nas cegueiras, nos sucessos e na sorte”. (Freud *apud* LACAN, 1978: 37)

esqueçam, modificando, assim, todo um passado perante uma memória coletiva, aproximando-se, por sua vez, de outro chiste, o chiste por *non sense*. É dessa forma que Adélia Menezes (2007/2008) define a linguagem de Guimarães Rosa como aquela que “pressupõe em relação ao leitor, na maior parte das vezes, uma consciência etimológica ou uma sensibilidade ao significante” (p. 90).

Distintamente, o processo se verifica em outro conto da mesma obra, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, cuja sinopse já vem praticamente toda expressa no título. Neste texto o nada se transforma em ponto de partida para a criação de possibilidades. Três vaqueiros – Jerevo, Nhoé e Jelázio –, a partir de uma “interação lúdica”, de uma brincadeira gratuita num momento de distração, criam a história de um boi que ganha vida, “que atravessa tempo e espaço e se torna lendária” (Ramos, 2007: 117). Ou seja, o conto parte de uma construção imaginada que se transforma em real, ao passo que, de maneira inversa, em “Desenredo”, o real se torna ficção; o que vale não é o contar, mas o desmanchar do construído e edificado na memória coletiva. Trata-se de um processo compositivo típico de Guimarães Rosa, define Passos (2001a), um modo “lúdico e laborioso de *contar desmanchando*”, no sentido de “desfazer tramas ou no de estabelecer desfechos e suspensões inesperadas”, imprevistas (p. 56). É um procedimento que, de um lado, constrói cenas e personagens, expõe dados sociais e psíquicos, desperta no leitor ressonâncias sutis de causos e estórias presentes em sua obra ou na tradição literária, e, de outro, os desenreda. A narrativa sobre Jó Joaquim é exemplar para se apreender uma das faces recorrentes dessa criação: o *desenredo*, percebido especificamente no sentido de recuperar e reelaborar uma história e uma personagem. De outra perspectiva, discutindo especificamente sobre o chiste, Jolles (p. 10) reitera a elucidação de Passos, escrevendo que a disposição mental que o alimenta “onde quer que se encontre, é a forma que *desata* coisas, que *desfaz* nós”. Qual seria o fim da manipulação de Jó Joaquim que não este?

No tópico do esquecimento ainda, Freud, em “Recordar, repetir, reelaborar”, mostra que a repetição pelo jogo verbal se processa em nível textual e no grau da trama. A respeito do primeiro, os pares lexicais “vela”/”vento”, “via”/”viam”, por exemplo, da ficção rosiana, são assim melhor compreendidos. E sobre o outro, tem-se a insistência para o esquecimento na memória de Jó Joaquim, da mulher, da comunidade, além da repetição na tradição literária (referência do protagonista a Ulisses e a Jó bíblico). Ele engendra o desmanche da traição pelo mesmo processo que estigmatizara a mulher: a repetição, contagiada, entretanto, por negativas, inversões e infinita paciência. Ou seja, o seu labor para reoperar cenas pretéritas, apoiado em negaceios e rupturas com a cronologia dos fatos, atinge o nível morfossintático quando complexos nós, no nível da trama, se desatam graças a anagramas, jogos linguísticos, inversões e modificação de provérbios, que deixam de ter sentido comum para receber outro. Tudo em nome de um apagar de fatos, de toda uma história vivida, vista, ouvida e julgada.

Não apenas o nome, os provérbios se deslocam, como o comportamento de Jó ao longo dos acontecimentos. Se antes pacato, racional, equilibrado, moralmente correto, logo, “infinitamente maior” que ela, ele cambaleia no meio do caminho reto: “Jó Joaquim pegou o amor” (p. 38), tornando-se amante de Livíria. Essa transgressão não é conhecida na comunidade em que vivem, pois ele age com bastante discrição. Na condição clandestina dos encontros dele com a amante, o narrador informa – “Mas muito tendo tudo de ser secreto, claro, coberto de sete capas” (p. 38), onde se nota que a maioria das consoantes é surda, sendo dez oclusivas, o que reforça a necessidade pungente do segredo do ato e da dificuldade para a realização do casal.

Somente no segundo ato transgressor dela, depois de viúva e casada com Jó, o escândalo torna-se público, o que leva o apaixonado a experimentar o constrangimento e a vergonha, e a perder o respeito social local. O mal-estar da situação se restringe a ele; dela não se encontra sinais de arrependimento. Novamente, então, por assimilação ao personagem bíblico, é testada a falibilidade de sua fé; mantém-se firme em tornar a amada (re)aceita na sociedade. Apesar de,

tomado por princípios patriarcais, expulsá-la de casa, sendo também extraditado do paraíso, relembrando o mito de Adão e Eva, é ele quem fica, novamente, com a carga negativa da situação. Passa da tristeza ao silêncio, embora consiga o bônus final: readquire sua dignidade e respeito frente à coletividade bastante repressora nas situações do gênero; “no frágio da barca, de novo respeitado”<sup>103</sup>. Restabelecido o bom senso e a ordem social, ela, por sua vez, segue “desconhecido destino” (p. 39) sem réplicas, sem justificativas, sem remorsos. Ela parte, e ele se recolhe na dor com a infidelidade da amante.

## ■ Modelando palavras e remodelando histórias

O escândalo cria uma dinâmica dual e antitética, “satisfação externa X descontentamento interno”, Jó se empenha em cuidar do primeiro com vistas ao segundo. Volta-se à tarefa de limpar a imagem de esposa infiel, o que significa reintegrá-la no meio, obtendo, então, uma realização plena: “Desejava ele, Jó Joaquim, a felicidade – idéia inata. Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira” (p. 39). Decide reinventar a história, descaluniar a amada e sobrepor ao passado uma versão feliz<sup>104</sup>. Torna-se “um cego, com olhos vendados, num quarto escuro, procurando um gato preto... que não está lá”<sup>105</sup>, ou seja, deseja o impossível, o que mais uma vez projeta o conto à teoria de Lacan no que tange ao princípio de que o sujeito é cego diante do desejo. E este impossível se reverte na e através da ficção. É também, pela letra, pelo caminho da ficção e da elasticidade linguística, que o desejo se efetua em outro conto do volume:

---

<sup>103</sup> Comentando sobre as metáforas das sensações de Jó Joaquim, Ribeiro (2000) escreve que elas pairam sobre um léxico específico – “nau”, “barquinho de papel”, “desmastreio”, “barca” – de alusão erótica, que remetem, por sua vez, às reações do corpo dele. “Vela tangida a vento” em associação ao “ar que vem do ar”, que se liga ao amar, ao aroma que ela, Vilíria, tinha. Sentindo-se incompleto sem ela, é representado pelo fálico símbolo do mastro, da vela. Torna-se com ela uma unidade em “nau tangida a vento e vento”, quando navegam a “barquinhos de papel”, abismos que remetem à fenda, sexualidade feminina. As repercussões ao saber do outro amante levam-no ao “desmastreio” de sua virilidade. Após a expulsão dela, volta a viver quieto e respeitado “no frágio da barca”; o frágil + ágil da barca, a fragilidade do lucro/lembrança dos tempos de “nau tangida a vela e vento”. (p. 125)

<sup>104</sup> “Jó Joaquim reconstrói o passado da amante, depois esposa-adúltera, apagando sua traição e restaurando a imaginária e desejada fidelidade conjugal”. (PASSOS, 2001a: 56)

<sup>105</sup> Guimarães Rosa atribui a definição a Voltaire em seu prefácio “Aletria e hermenêutica” (p. 11).

“Presepe”, ao preço da superação de interditos – sociais, do pensamento e da lógica –, e do descompromisso com a realidade das convenções.

Percebe-se que a tarefa de Jó é mais intrincada do que se supõe, pois ela rompe com os princípios da lógica pretendendo desconstruir, refazer todo o passado indigno de uma mulher para um vilarejo inteiro. A possibilidade surge a partir da força da palavra escrita que consegue persuadir à reversão, à desconstrução da imagem da mulher traidora a uma nova mulher, concedendo àquela *status* de personagem. Nessa trilha, a narrativa desenvolve um ponto abordado no primeiro (conto-)prefácio de *Tutaméia*. Pois, de acordo com “Aletria e hemenêutica”, a verdade paira enquanto conceito que não é dado, porém construído, conforme faz Jó Joaquim. Em outro conto, “Barra da vaca”, se percebe procedimento similar. Neste, Jeremoavo, viajante, adoecido, passa a jagunço perigoso a partir de uma “realidade” construída pela comunidade. Ou seja, o protagonista acaba enredado inocentemente, pois a comunidade passa a agir segundo sua interpretação equivocada.

Como “Todos já acreditavam. Jó Joaquim primeiro que todos”, ele crê no poder da palavra. Por desejar a felicidade, torna-se capaz de operar, pela repetição e paciência, “o passado – plástico e contraditório rascunho”:

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria descaluniá-la, obrigava-se por tudo. [...]

O ponto está em que o soube, de tal arte: por antipequisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim, genial, operava o passado. (p. 112)

Realiza um trabalho cirúrgico, artesanal, e (re)borda, então, uma nova versão à realidade. Nesse sentido de andar de ré, o léxico segue fluxo similar por meio de certas inversões, como “antipesquisas”, “acronologia miúda”, “conversinhas escudadas”, “remendados testemunhos”. A artimanha funciona a tal ponto que a própria traidora se convence de sua inocência. Ele resgata a reputação da adúltera e reincidente, que, sabendo-se inocentada, retorna sem culpa. O sacrifício



“surtiu efeito. Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto” (p. 40). O inverossímil ocorre: Jó Joaquim consegue arquitetar a remissão dos pecados da traidora. Da potencialidade da palavra<sup>106</sup>, outra estória, nova, diversa, que cria, transforma, instaura uma outra versão de fatos conhecidos.

Nesse *non sense*, Jó Joaquim enreda o leitor e a comunidade numa tessitura cujo fim não é a construção, como o é numa Penélope da *Odisséia*, e sim seu inverso. A trama da narrativa não é um fio que tece porque desde o início já se apresenta embolado, com todas as suas ramificações. Daí a possibilidade de, por meio da palavra, desfazer os nós que ficam pelo caminho para que se possa ter um “manto” que corresponda ao desejo e intenções do protagonista. Trata-se de um desfazer, de um lado, e de um fazer, de outro, tal como na narrativa de Scherazade, onde a construção de sua teia narrativa não apenas é ardil para ganhar mais um dia de vida, como seu fio narrativo refaz, ponto a ponto, os farrapos do coração do Sultão, dilacerado pela traição feminina.

## ■ Cômico amenizador

“Desenredo” é um conto-modelo para ilustrar as diversas acepções em torno dos chistes desenvolvidos ao longo de toda a obra. Um chiste é um jogo lúdico (Kuno Fisher); fazer chistes é simplesmente jogar com as palavras, sendo a brevidade seu corpo e sua alma, sua própria essência; “habilidade de fundir, com surpreendente rapidez, várias ideias, diversas umas das outras, tanto em seu conteúdo interno, como no nexo com aquilo a que pertencem” (Paul *apud* Freud, 1980: 23); é contraste ou contradição entre o sentido e a falta de sentido das palavras; aquilo que, em certo momento, pareceu-nos ter um significado verifica-se, em outro, destituído

---

<sup>106</sup> Muitas são as fontes que se reportam à capacidade lexical nas histórias. Pensa-se na importância que Platão (In: Menezes, 1995: 52) atribui às narrativas: “capacidade de moldar, de *plasmare* almas”; no realce à palavra no artigo de Benjamin (In: Gagnebin, 1985) – “Narrar e curar” – que aponta para a *cura pela narração*, articulada; e no posicionamento de Menezes que toma as *1001 Noites* como a obra de maior apologia da Palavra de que se tem conhecimento.

de sentido (Kraepelin). Um chiste diz o que tem a dizer, nem sempre em poucas palavras, mas sempre em palavras poucas demais, em palavras que são insuficientes do ponto de vista da escrita lógica ou dos modos usuais de pensamento e de expressão; é dizer o todo nada dizendo (Lipps *apud* Freud, 1958: 29).

De um modo geral, as opiniões emergem para a descrição dos chistes enquanto portadores de contraste de ideias, conjugadores de coisas dissímeis, que trazem em si o *non sense*, o desconcerto e o esclarecimento, pois sua disposição mental é “a forma que desata as coisas, que desfaz nós”, complementa Jolles (1930: 206). Além disso, se conectam e tecem, comumente, ligação com o cômico. É assim que a linguagem de *Tutaméia* tende a anunciar, frequentemente, uma “realidade” enganosa a que o ser se submete. Por aí, a perspectiva cômica estaria a serviço do desvelamento do engano. Ramos (2007) tem razão quando afirma que a “grande protagonista da obra é a própria linguagem, largamente representada e explorada” (p. 159), pois por ela Jó Joaquim torna possível a concretização de seu idílio.

O cômico advém, sobretudo, do cristalizado que é redimensionado tanto em termos da narração quanto da narrativa quando a escritura expressa, por meio de experimentações linguísticas, a renovação do convencional, do fossilizado, ocorrendo a fusão do erudito e do popular. Nesse prisma, o “eu do escritor se apresenta diluído por trás da máscara languageira do narrador primitivo”<sup>107</sup>. Explorando o potencial expressivo da linguagem, Rosa aproveita a fala do narrador arcaico com perda da individualidade, indicando um tipo de escritura pós-moderna, pois é o personagem quem dirige a trama e o enredo. O passado deste é reconstruído, ganhando, inclusive, estatuto de existência quando até a (imprescindível) opinião alheia (na ordem privada) – a comunidade – aceita a reconstrução e a confirma. Isto é, pelo escrito, Jó Joaquim fabrica uma “realidade” que passa a ser aceita como “real” pela vizinhança; se transforma “em poeta, [n]aquele que, por operar a linguagem, é capaz de transformar a ‘realidade’” (Ramos, 2007:

---

<sup>107</sup> RODRIGUES, 2000: 465.

149). A língua passa a ser um “sistema a partir do qual o mundo é ordenado”; passa a não apontar “para o objeto do mundo (o referente), antes doa significados segundo as possibilidades do desejo do enunciador” (p. 150), o que lembra uma postura autoral. Rosa em seu prefácio “Pequena palavra” escreve da necessidade da linguagem literária como

Molgável, moldável, digerente assim – e não me refiro em espécie só à língua literária –, ela mesma se ultrapassa; como a arte deve ser, como é o espírito humano: faz e refaz suas formas. Sem cessar, dia a dia, cedendo à constante pressão da vida e da cultura, vai-se desenrolando, se destorce, se enforja e forja, maleia-se, faz nó do monótono, vira dinâmica, vira agente, foge à esclerose torpe dos lugares-comuns, escapa à viscosidade, à sonolência, à indigência; não se estatela. Seus escritores não deixam. (1957: 24)

## ■ Do chiste à reversibilidade

Insiste-se no jogo de palavras porque o conto suscita outra particularidade do chiste, segundo Freud e Jolles: a capacidade de promover efeitos de reversibilidade (seja do concreto ao abstrato, do literal ao figurado, da ficção à realidade, seja da estória para a História, e vice-versa), gerando um contra-senso, o que ganha volume nas *Terceiras estórias*. A história concreta do adultério, no caso de “Desenredo”, atinge a abstração, minuciosamente construída, de uma inexistente fidelidade. O que se vê no desenredar é a transfiguração da realidade através da palavra em oposição às adversidades. A reversão do desagradável, difícil – no âmbito da vivência real – passa ao prazer pelo chiste. Esclarece Jolles que se

começa por desfazer o que é repreensível; parte, pois, do negativo, para tornar-se em seguida aquilo que, por sua vez, ata todos os fios, graças à liberdade concebida ao nosso espírito para o desenlace de uma tensão, e cria, finalmente, um universo positivo (...). (1930: 215)

À história oficial, o triunfo do desejo de Jó Joaquim. Como *puer aeternus*, nas palavras de Rosenbaum (2006: 167), cuja repetição silábica do nome dele igualmente aponta para uma brincadeira infantil, faz o real coincidir com seu sonho num conto-de-fadas prosaico. Há uma

volta ao universo familiar<sup>108</sup>, conhecido pelos efeitos da linguagem inventiva e criadora de Guimarães Rosa.

O engano, a traição, a difamação, a honra masculina manchada se dilui a partir da reviravolta da narrativa, quando os contrários de antes (enredo/desenredo, fidelidade/traição, amor/indiferença, honra/desonra, narrador oral/escriva, tradição mítica/caso miúdo) se solucionam, de modo que “Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida” (p. 40). A suspensão chistosa que promove dúvida quanto ao arremate feliz do casal é, irônica e disfarçadamente, sugerida pela criação neológica “convolados”, unidade léxica construída a partir do processo de *potmanteau*: “convocados” (ou “conviveram”) + “isolados”; conotando uma aceitação parcial da vizinhança que teria (re)aceito o casal à ordem, porém mantendo na memória as duas facetas da personalidade feminina (“com” + “os” + “lados” puro e impuro, digno e desonrado). Assim, o desfecho encerra aquele princípio do chiste já mencionado em que “o universo do cômico é um universo em que todas as coisas se atam, ao desfazerem-se ou desatarem-se”, retomando Jolles (1930: 215). Finalmente, o “vil” e o “lírio”, aparentemente, se coadunam em Vilíria.

A situação final também levanta desconfianças pelo novo nome adquirido pela mulher – Vilíria – que pode, por relação sequencial com os anteriores, ser mais uma máscara, ideia enfatizada, inclusive, pela mudança comportamental dela, que volta “com dengos e fofos de bandeira ao vento” (p. 40). A expressão permite a reflexão de que estaria sujeita, portanto, a nova mudança, segundo a viração do vento. Comum na obra, a definição nítida e definitiva não é concedida ao leitor, pois o Autor mostra-se inclinado a não amarrar os fios de seu raciocínio. No labirinto textual que articula é frequente o pensamento de interrogação e suspensão.

---

<sup>108</sup> Sobre o retorno ao familiar, Freud (1958) pontua ser esta também uma característica dos chistes: “Seja qual for o método técnico usado nos chistes, isola-se como característica comum o fato de que, através de cada um deles, algo de familiar é redescoberto” (p. 143).

A própria noção do enredo é posta em questão. A sequência romanesca mais comum é a que parte da situação harmoniosa do par, a que se acrescenta, para complicação da trama, o elemento que estabelece o triângulo amoroso. A nota cômica em Rosa é que a situação inicial já é triangular e, ainda assim, harmoniosa. Além disso, o caminho de Rosa é descomplicar a trama, o inverso portanto das fórmulas de enredo literário. (NOVIS, 1989: 137)

Jó Joaquim caminha na contramão da história conhecida; há aquele caminho de volta sugerido pelo léxico-título do primeiro prefácio da obra<sup>109</sup>. Se o feminino transgride lei morais, o masculino transgride princípios literários, que, fazendo jus ao seu nome, sabendo que “esperar é reconhecer-se incompleto”, com persistência, “entrou sensível a aplicar-se, a progressivo, jeitoso afã”. Se em Nietzsche, “O mundo verdadeiro tornou-se fábula”<sup>110</sup>, em “Desenredo”, esta se transforma em ata. Da oralidade fabular passa-se à ata, isto é, da fugaz memória popular – rasurada e transfigurada – à autoridade da letra, matéria concreta e testemunho mnêmico para sempre registrado, sem reticências ou desconfianças. (PASSOS, 2001b: 57)

O feminino, sem temor a represálias e interditos sociais, age de acordo com suas vontades, deixando ao sexo oposto o cargo de fazer manter as aparências e (re)construir o universo estável da moral e dos bons costumes na família e na sociedade. Comportamento similar é apreensível em outro conto que passa a receber análise daqui em diante.

---

<sup>109</sup> De “antiperipléia” tem-se “anti”, pref., do gr. *Ant(i)* – de “anti contra”, “diante de”, “em vez de” (que se documenta em vocábulos eruditos formados no próprio grego, como antártico, antídoto, etc.); “peri”: elem. comp., do gr. *perí* “movimento em torno”, “acerca de”, “ao redor de”, que já se documenta em vocábulos formados no próprio grego, como *pericárdio*, *périplo* (Cunha, 1994); “périplo”: s.m. 1. Navegação à volta dum continente. 2. Relação de uma viagem desse gênero (Ferreira, 1975).

<sup>110</sup>Nietzsche, *Crepúsculo dos ídolos*. In: VATTIMO, 1996: 10.

### 3.2 – Resistência pelo feminino: Flausina, de posse da palavra

[...] mulher febril que habita as ostras [...].  
(NETO, J. C. M. *O cão sem plumas*, 1984)

A relação entre estória e História torna-se ainda mais expressiva em “Esses Lopes”, sexto conto da última obra não-póstuma de Rosa, publicado pela primeira vez na revista médica *Pulso* (03/09/1966) e republicado na *Manchete* (Rio de Janeiro, 03/08/1967) antes de fazer parte de *Tutaméia*.

Em texto epistemológico de 17 de agosto de 1967, entre Rosa e seu tradutor italiano, identifica-se a expressão de certa satisfação e identificação feminina com a protagonista do conto:

Meu caro Guimarães Rosa,  
Li, em “Manchete”, seu conto “Esses Lopes”. Gostei muito, mais *ainda gostou do conto minha esposa*, Olga Navarro. Aliás, pesnou que o conto poderia ser levado para o palco, como peça curta com único personagem; e *faria questão de interpretá-lo*. [...]  
Estou pensando – há tempo – em um recital com peças [...] desse gênero: *textos que reflitam aspectos autênticos da realidade brasileira, vividos através do prisma duma personagem feminina*. [...]  
*Tutaméia* ainda não chegou a São Paulo. Esses editores. Será que você não tem outros contos, feito monólogos, *caracterizando histórias e personagens femininas?* [...]. (BIZZARRI, 198: 128, grifos meus)

Pelos trechos destacados e, principalmente, pela disposição do enredo, o conto suscita a dominação patriarcal sobre a personagem feminina, tomada enquanto objeto de satisfação sexual, de conquista, um item a mais de posse, mas que se depara com profunda resistência feminina.

Teruya (2002) sintetiza o modelo patriarcal como aquele composto pelo núcleo conjugal e sua prole legítima, ao qual se incorporam parentes, afilhados, agregados, escravos, concubinas e bastardos, daí sua marca de grupo extenso. Todos estão submetidos à autoridade do patriarca, dono de riquezas, da terra, dos escravos, da esposa, dos filhos e do mando político na região, ou

seja, ele atua como um “protetor” e organizador da própria família e da população que vive ao seu redor em estado de completa anomia social. Senhorial é a descrição de Oliveira Vianna (1987: 153) a esse tipo familiar, organizado em torno de clãs parentais que substituíram as instituições de ordem administrativa, política e econômica, num sistema caracterizado pela concentração fundiária, escravidão, dispersão populacional e descentralização administrativa. O drama de Flausina diante o “clã de brutamontes” que lhe cabe torna-se bastante expressivo e compreensível dentro do contexto histórico no qual se insere a estória, em referência a sua enunciação.

## ■ Ruptura e violência

Avessava a ordem das coisas e o quieto comum  
do viver transtornava.

(ROSA, J.G. *Grande sertão: veredas*, 1956)

As mulheres de *Tutaméia*, conforme se escreveu, destoam no conjunto rosiano pela dinâmica irascível, manipuladora, descompromissada, cuja ressonância histórica com a década de 60, em perspectiva mimética, se percebe pela “nova moralidade feminina” que “exorciza o sonho proibido” de subalternidade, e que ansia pela conquista da individualidade, extravasando “um demônio íntimo – sonho de independência, descontentamento, que precisam ser vencidos”, pontua Friedan (1971: 43).

O conto enquanto gênero breve, que tende a economizar meios narrativos, condensando recursos, tem como traço fundamental de sua elaboração a contração e concentração; busca representar “uma hora de intensa e aguda percepção”, o que “faz do recorte de uma vida algo singular, pois nas breves cenas da vida, há aquela imanência de verdade” (Montello, 1961: 11). Eis que em “Esses Lopes”, Flausina narra em primeira pessoa, em menos de três páginas, toda sua vida, vida de sofrimento e injustiça segundo seu delineamento. Mas, aos poucos, o leitor se

dá conta de estar diante de uma mulher artilosa, nada ingênua, que, sem ser apanhada, mata todos os homens de uma família que detesta e dos quais fora, segundo ela, sempre, contra a vontade, amante e, do último, com quem tem três filhos, esposa.

Considerando que a “memória conserva os traços gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício”, e a “imaginação modifica, ampliando pela assimilação, enxertias ou abandono de pormenores, certos aspectos da narrativa”<sup>111</sup>, e o que se disse sobre o gênero conto, percebe-se uma necessidade de

escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que protege a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além. (CORTÁZAR, 1993: 27)

E é esse “além” que procuraremos rastrear na presente análise.

## ■ A palavra enquanto objeto de posse

Em narração autodiegética, segundo classificação de Genette, a personagem relata, como protagonista da história, portanto, suas próprias experiências<sup>112</sup>, no caso, cinco relações “amorosas”. Nelas, aparentemente, há mais informações dos brutos homens que dela própria<sup>113</sup>, e uma intenção primeira da narradora: trazer o leitor para o seu lado sob vestes da injustiçada. Porém, ao passo que segue com a narração, deixa entrever no discurso, concomitantemente ao seu lado feminino frágil, doce e meigo, um outro, fatal, diabólico, violento.

---

<sup>111</sup> CASCUDO, 2000: 12.

<sup>112</sup> O caráter biográfico é uma das marcas da anedota que pretende pôr em relevo o que se conta, fazer sobressair o caráter, o tom, a fisionomia do herói da história, dando a ilusão de que a cena se passa sob os olhos. (VERENA, 1999: 59)

<sup>113</sup> “Um objeto que fala da perda, da destruição, do desaparecimento [...] não fala de si. Fala de outros.” (J. Johns *apud* GINZBURG, 2001: 143).



Como “só sabemos de nós mesmos com muita confusão”<sup>114</sup>, o leitor tem de ser paciente e sagaz para compreender a situação de maneira mais global. Tendo o total domínio da narrativa, a única voz presente é a sua. Nela, mostra-se tão perigosa quanto qualquer jagunço rosiano detentor do contar ou da cena principal. Usa de grande e astuta violência, contudo, femininamente, ou seja, delicada e sutilmente. Através de diversos ardis – venenos, intrigas, comidas, sexo, sedução, dissimulação – ela elimina todos os Lopes que quiseram se envolver com ela contra sua vontade. Molestada pelos homens de uma mesma família, em seu relato, ela conta, basicamente, como os liquidou, tirando proveitos pessoais. Após apossar-se de todos os bens deles e de matá-los, manda os filhos para longe, justamente por serem lembranças vivas e autônomas da sua sexualidade transgredida; casa-se com um homem mais jovem e pretende, enfim, constituir uma família por gosto: sem sangue de Lopes.

Serge André, em seu *O que quer uma mulher?* (1987: 77), recorda que o “ser” mulher implica certa ambiguidade, retomando o que Freud assenta a respeito da feminilidade não ser nunca uma posição estável<sup>115</sup>. Flausina é emblemática nessas disposições, pois, quando moça, se vê obrigada a se juntar com homens que odiava, e na reconstituição de cenas de sua vida pontua aquelas em que consegue se livrar de todos. Seu discurso atinge o tom quase patético com poder de enleamento, circunstância em que deixa mostrar-se duas<sup>116</sup>: vingativa e fatal, ambiciosa e sedutora, cínica e ingênua. Concentrada em seu plano de vingança, se insinua, adulando e lisonjeando, modulando sentimentos e vontades a fim de exercer o controle da situação, embora insista no decorrer de toda a narrativa em se firmar como um ser uno. Aos poucos, consegue-se enxergar que a “raça”, a “Má gente, de má paz”, segundo informações dela, e acrescenta-se, o “clã de brutamontes violentos”, nas palavras de Rónai (1983: 534), que são os Lopes, dispõem de maldades em graus bem menores que as dela.

---

<sup>114</sup> ROSA, Guimarães Rosa. “O outro ou o outro”. *Tutaméia*.

<sup>115</sup> Freud *apud* RIVERA, 2005: 78.

<sup>116</sup> Os elos de sentimento entre a protagonista e os Lopes são mantidos por aparência, deslocados por interesses dela que se insinuam pelas atitudes ardilosas que toma. Ela adúltera-se de maneira progressiva, junto ao desenrolar das situações que compõem o texto, para um mascaramento maior, revelador da ruptura dos laços afetivos.

As polaridades dominação/servidão, posse/privação pontuam toda a história; do âmbito sintático atingem e/ou denunciam outra oposição em esfera mais ampla: a atmosfera reinante de discórdia entre Flausina e o clã familiar dos Lopes. Ou seja, vão desde isomorfias sintáticas a semânticas, como tipicamente é o discurso de Rosa, que a todo tempo permanece, em *Tutaméia*, mostrando e ocultando aquilo de que trata, quando o “balanço lúdico” intensifica os sentidos obnubilados em ritmo de “esconde-esconde”, desviando a atenção do leitor do alvo real.

O paradoxo entre ela e eles vem expresso ainda na questão onomástica. “Flausina” lembra “flor” (florzinha / frozinha / frauzinha / flausina<sup>117</sup>), metaforicamente instigando acepção de beleza, doçura, pureza, fragilidade, delicadeza, marcas de certa forma elencadas pela própria a si mesma no início de seu relato. Já “Lopes”, do latim *lupus-i*, significa “lobo”, o que remete a marcas de voracidade, ferocidade, caçada conjunta, luta pelas fêmeas e perseguição a reses menores, um símbolo, portanto, bastante conveniente às feras Lopes, assim referidos logo no princípio da estória.

Na sessão Manuscritos do Arquivo JGR (IEB-USP) sobre o conto<sup>118</sup> há apenas uma lauda manuscrita, cuja elaboração do que viria a ser o primeiro parágrafo da história no livro é o que mais chama atenção pelo fato de haver alterações – vocabular e sintática – de alguns termos ocorrendo com certa insistência. Isso parece demonstrar acuidade e estratégia autoral quanto a delimitações precisas na ficção.

A incerteza maior quanto à disposição na frase recai sobre os termos designativos e pejorativos da Família Lopes. Segundo consta no documento, o primeiro parágrafo começaria, de acordo com o rascunho, com a composição frásica: “São raça brava e de má paz: dêles, quero léguas por entremeio”. Logo depois, a dura palavra “raça” é substituída por outra, mais amena – “povo” –, configurando novo parágrafo: “Povo bravo e de má paz: dêles, de entremeio, quero

---

<sup>117</sup> PASSOS, 1999: 57.

<sup>118</sup> Coleção: JGR; série: Manuscritos; caixa 10.2. In: IEB – USP.

léguas”. A imprecisão precisa se intensificar; Rosa cria, então: “É [rasura], laia brava e de má paz, vindos de outra, distante ribeira”. Em outra parte do manuscrito, ainda sobre o período, embora bastante rasurado, identifica-se a palavra “imbrutescida” e a expressão “meus três filhos, por Lopes demais, sortidos, cada um com um pai”.

Há de se convir que essa apresentação denunciaria, logo de início, sem margens a dúvidas, a espécie dos pares na relação a ser contada nas demais linhas. Por isso, provavelmente, o Autor desagrega os vocábulos pejorativos ao longo da estória de modo que cabe ao leitor identificar e juntá-los para melhor velar o verdadeiro timbre daquela mulher. Rosa opta por iniciar a estória com “Má gente, de má paz; deles, quero distantes léguas”. Os adjetivos “laia” e “brava” desaparecem da versão publicada e o “raça” é dispersado para o quinto parágrafo. No mais, houve supressão, acréscimo e deslocamento de sinais de pontuação, artigos e frases explícitas sobre os interesses e sobre a pessoa que narra. Apesar dessa trajetória estético-formal, o leitor acaba percebendo que ao obter o controle das “feras”, ela acaba empregando para os destruir semelhante ferocidade com que a envolveram, usando, inclusive, alguns meios iguais, como a astúcia.

A narrativa é entremeada de comparações que oscilam entre uma estrutura mais cuidada, elaborada, por exemplo, com a conjunção “como”, e outras formas populares de comparação, construídas com expressões “feito” e “que nem” em outro trecho:

Daninhagem, o homem parindo os ocultos pensamentos, como um dia come o outro, sei as perversidades que roncava? Aquilo tange as canduras da noiva, pega feito doença, para a gente em espírito se traspassa. Tão certo como eu hoje estou o que nunca fui. (p. 82)

Anos, que me foram, de gentil sujeição, custoso que nem guardar chuva em cabaça, picar fininho a couve. (p. 83).

A respeito da segunda citação convém observar que diferentemente do conto “Desenredo” em que a comparação “bom como o cheiro de cerveja” (p. 72) construída pelo narrador ao se referir a Jó Joaquim, diz respeito ao universo masculino, em “Esses Lopes”, as comparações, elaboradas por Flausina, como a transcrita, dizem respeito ao universo feminino, visto se relacionarem com atividades exercidas geralmente por mulheres. Sobre marcas linguístico-sociais, em “Tresaventura”, diga-se de passagem, as expressões empregadas nas comparações dirigidas à menina Dja pertencem à linguagem infantil: “Via-se e vivia de desusado modo, inquieta como um nariz de coelhinho, feliz feito narina que hábil dedo esgravata” (p. 243).

O contar parte de um momento reflexivo a partir da vida atual da protagonista: “Para trás, o que passei, foi arremedando e esquecendo” (p. 45). Apresenta-se, no presente, livre e redimida de tudo que sofreu ao lado dos Lopes, poderosos de seu meio que elimina dissimuladamente, tornando-se dona do próprio corpo, desejo e ato narrativo. Os vínculos criados entre Flausina e aqueles é estabelecida unilateralmente e mantidos até quando ela conquista liberdade pessoal a partir da eliminação de todos os indesejáveis, porém ricos, Lopes.

A configuração do tempo é anacrônica (Genette, s/d: 33), manifestando-se na tessitura da narração como um recurso estrutural na ordem temporal da narrativa. Por isso, o relato inicia-se, no primeiro parágrafo, com o presente do indicativo, cuja ação que a narradora contaria já estava finda, o que a leva a realizar uma espécie de paráfrase da situação passada. No terceiro período a ação retrocede temporariamente pelo pretérito imperfeito. Sobre essa modalidade temporal, que elucida a sina da personagem, Eco (2004) pontua que corresponde a um tempo simultaneamente durativo e iterativo; como durativo expressando o dia em que alguma coisa estava acontecendo no passado, mas sem fornecer nenhum tempo preciso; e o início e o final da ação permanecem ignorados como iterativo, indicando que a ação se repetia. Porém, nunca se sabe ao certo quando é iterativo, quando é durativo, ou quando é ambos (p. 19).

Em perspectiva psicanalítica, o caso seria explicado pela exploração da linguagem em remontar a um passado, que coincidiria com a própria origem do sujeito. A interpretação passaria a não visar à produção de um sentido em uma explicação que fixa o sujeito, mas a produção de novas palavras em um estranhamento deste sujeito. Lacan<sup>119</sup> complementa que, assim, a interpretação deve ser equívoca, como sugere o discurso de Flausina que não condiz, portanto, com suas atitudes, dado que será desenvolvido mais adiante.

Na narrativa, os fatos se mostram, em parte revelados, em parte ocultados, pois não é dado ao leitor a percepção e pronunciamento dos demais personagens, conforme já se pontuou. Toda a narrativa em si seria um grande chiste, pois, à construção deste, clareza e disfarce lhe são constituintes fundamentais, possibilitando que se trabalhe com o par “desconcerto e esclarecimento”. Relembrando Freud (1958), “a conjugação de coisas dissimilares, as ideias contrastantes, o ‘sentido no *nonsense*’, a sucessão de desconcerto e esclarecimento, a revelação do que estava escondido” (p. 27) são efeitos básicos do chiste.

O passado mostra-se nostálgico até determinado ponto, mais precisamente enquanto apresenta a protagonista orgulhosa de ter sido uma menina na flor da idade (o que, por si só, conota fragilidade, vulnerabilidade), bonita (“linda eu era”), virgem (“Mocinha fiquei, sem da inocência me destruir”), inocente (“tirava junto cantigas de roda e modinhas de sentimento”). Quando faz menção a dois fatores, o discurso adquire outro tom que denuncia ganância econômica e social da narradora desde aquela idade, que são a pobreza e o nome, atribuindo a culpa de ambos aos pais<sup>120</sup>: “Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?” / “Eu queria me chamar Maria Miss, reprovado meu nome, de Flausina” (p. 45).

---

<sup>119</sup> Lacan *apud* RIVERA, 2005: 9.

<sup>120</sup> No passado, um dos grandes dramas humanos fora o choque entre o que se queria fazer e o que permitiam as convenções sociais. Esse choque do interesse, casamento, como estratégia econômica e política, com a emoção foi expresso, por exemplo, por García Lorca em *Bodas de sangue* e *Casa de Bernarda Alba*, na Espanha na década de 1930. No caso de “Esses Lopes” fica sugerido o gosto dos pais de Flausina pela união da filha logo com o Lopes primeiro que aparece, união esta galgada em interesses materiais dada a riqueza de terras daqueles e a pobreza da desejada. Isso lembra os casamentos arranjados, cuja união entre o casal é promovida pelos pais dos esponsais. (Cf.:

Na última citação do livro transcrita acima, há indícios de lapsos reveladores da ambiguidade da personagem. Ela acaba declarando sua vaidade, reafirmada em “Deus me deu essa pintinha preta na alvura do queixo”, atrativo fundamental na sua estratégia contra o clã antipatizado. Constatando sua situação na dinâmica social de dominação familiar, mostra-se ciente dos instrumentos de poder que lhe faltam. Revelando caráter interesseiro, desejo de poder, ela passa ao desfrute a partir da desvalorização e manipulação da instituição familiar na posição de esposa, quando articula uma pseudo-submissão típica daquele papel. Voltando ao nome sonhado, Cleusa Rios (1999: 54) interpreta nele a revelação de desejos da personagem: Maria e Miss condensando aspectos *reais* e imaginários de um tempo longínquo e irrecuperável, menina humilde (“Maria”), intocada (“senhorita” / “miss”) e nomeadamente bela (“miss”).

O caráter animalesco é designativo dos Lopes, sobretudo pelo signo “raça”. Assim são referidos: uma família rica que veio de fora para a comunidade onde ela vivia com os pais, adquirindo posses tanto por meios legais, quanto ilícitos – “Esses Lopes vieram de outra ribeira, tudo adquiriam ou tomavam”. Comenta logo no início que se “não fosse Deus, e até hoje mandavam aqui, donos” (p. 45), como uma pré-tentativa de se eximir da culpa do que narrará adiante. Na versão manuscrita, o trecho vem constado como: “vieram de outra ribeira, e, não tomou deles, acabaram quase ficando dessas daqui”. Novamente, o caso discutido anteriormente: Rosa não quer delatar sem hesitação o caráter, interesseiro, cruel da narradora-protagonista, quebrando um dos procedimentos cômicos (inversão de perspectiva) desenvolvido ao longo do volume, referente aos chistes.

A relação inicial com os Lopes acontece com Zé<sup>121</sup>, “chapéu grande, aba desabada”, “o pior”, pois era um “rompente sedutor”. Sobre esta qualificação, Santos (1985: 20) escreve que

---

“A natureza da paixão”, cap. 5 de *A História da Família*, de James Casey, 1992). Antonio Candido ainda argumenta que, nesse tipo de matrimônio, a vontade do pai era decisiva, sobretudo, para as mulheres. (*Os parceiros do Rio Bonito*. 2001: 291)

<sup>121</sup> Nas palavras de Passos (1999), Zé Lopes é o “senhor”, de “ouro e punhal em mão”, o representante do poder e da violência (p. 58), para os quais, acrescenta-se, fica bastante suposto serem atributos tipicamente patriarcais.

A qualificação de rompente ao termo “sedutor”, constrói economicamente a referência de todo um aspecto de fábula aqui condensado em apenas duas palavras. Incluem-se na expressão os sentidos:

- o da virgindade da personagem seduzida
- o da violência com que a sedução foi praticada.

Presume-se que as posições são desiguais. Enquanto a dele é superior, de cima de um cavalo, a dela é inferior, é a do solo (desigualdade que se assemelha a de “Famigerado”); no primeiro contato, ela é a virgem menina, e ele vem sugerido como o experiente sexual, tanto que sua descrição aparece metonimicamente (braços e mãos) com adjetivação velada a um erotismo que o incorpora (“curtos” e “quentes”), logo, posse e brutalidade insinuam-se na própria composição discursiva.

Faz cerco dela em atitude de cobiça, fazendo-a sentir-se “espiada e enxergada”; os participios reafirmam a impotência e passividade dela frente ao outro, pois “espiar” ainda comporta noções semânticas de “observar secretamente” e “descobrir com fins de dano”; por sua vez, “enxergar” sugere as de “entrever e descortinar”, o que antecipa e insiste no poder e na sexualidade rude do homem. Ela passa da condição de menina pura, virgem e sonhadora à idade adulta numa realidade indesejada com o sexo como limiar. O amor de Zé é tipificado como amor físico, marcado pelo desejo de sexo, pela violência, pelo egoísmo e pela agressividade<sup>122</sup>.

Para Flausina, pior do que o caráter bruto da iniciação sexual é a falta de acolhimento dos pais dela, que viam aquele homem de outra forma, provavelmente porque, de nível econômico superior, poderia conceder à filha uma nova ascensão, negada de berço: “A cavalo ele passava, por gente de casa, *meu pai e minha mãe saudavam, soturnos de outro jeito*” (p. 45, grifos meus). Presa à tradição do meio familiar tradicional (rural-conservador), não pôde escolher seu parceiro, pois o representante do poder masculino na sua ordem familiar revela-se impotente, não resguardando a “honra” da filha, não cuidando para “punir” por ela. Mas, observa-se, que a passividade dos pais deve-se antes a uma impotência socioeconômica, do que a um descaso

---

<sup>122</sup> Flausina expressa que a relação com Zé Lopes é puramente corporal em certos trechos, tais como “Agüentei aquele caso corporal.”; “com o volume do outro cercando a gente” (p. 45 e 46, respectivamente.)

familiar, pensando especificamente no tímido e, aparentemente, desproposital adjetivo da frase: “soturno”. Pois, opostamente, a prepotência e altivez dos Lopes provêm, muito provavelmente, do alto nível financeiro que dispõem na região, com o texto os mostrando ricos, dominadores e arrebatadores. O relato denuncia, então, nas entrelinhas, um mundo onde o poderio econômico permite aos homens arrogarem-se direitos de “posse” sobre a mulher desejada.

Historicamente, em *Formação do Brasil contemporâneo* (1976), Caio Prado Jr. relata que as moças de baixa posição socioeconômica não cogitavam o casamento justamente por não disporem de dote para a transação, fato que as conduzia a uma vida “licenciosa”, tolerável pela moral e religião. Na ficção rosiana, o interesse dos Lopes para com a moça pobre, na ótica dos pais dela, no caso, seria um privilégio, ainda que o relacionamento ocorresse na clandestinidade, sem o consentimento legal e religioso. E aqui há um índice pontual da família brasileira: a escolha do cônjuge dos pais para sua prole; uma escolha conveniente, em que ao escolhido importava não propriamente sua índole, procedência, moral, intelectualidade, e sim sua origem familiar, social e, principalmente, econômica.

O casamento, a princípio, é o meio que possibilita continuidade às relações de sangue, mas com o tempo passa para possibilidade de ascensão social, marca fortemente vislumbrada no século XIX, sendo consumado quase sempre por interesse, e não por atração sentimental. É tido como engrenagem essencial de uma política voltada para a manutenção e transmissão do patrimônio, não deixando espaço para interesses pessoais. Somente a partir do século XIX na Europa Ocidental e nas primeiras décadas do XX no Brasil é que mudanças sociais começam a influir significativamente na ordem familiar, e conseqüentemente, no sistema de alianças (D’Incao, 1989: 89).

Por essa razão, a narradora de “Esses Lopes” relata: “Mãe e pai não deram para punir por mim.” Apesar de afirmar “Ainda achei o fundo do meu coração”, não esconde o dano instaurado, já que para ela, “A maior prenda, que há, é ser virgem” (p. 45), demarcando postura divergente



da conduta de Zé, pontuada, por sua vez, na dominação, guiada pelo prazer, pela volúpia, pelo desejo carnal. Ela “experimenta a privação da liberdade e o sacrifício do ato sexual sem paixão” (Cruz, 1996: 95), portanto.

## ■ Resquícios históricos

Com os sonhos de realização matrimonial desfeitos, só resta a Flausina ceder, porém de maneira altamente consciente: “[Zé Lopes] Me olhava: aí eu espiada e enxergada, *no ter de estremecer*”. A última expressão frasal mostra que sua atitude não fora natural na ocasião, e sim raciocinada, pois também são suas essas palavras: “A gente *tem é de ser miúda*, mansa, feito botão de flor” (p. 45, grifos meus). Faz-se submissa e subjugada – “Calei muitos prantos” –, dobrando-se aos desejos ríspidos daquele Lopes primeiro: “O homem me pegou, com quentes mãos e curtos braços, me levou para uma casa, para a cama dele” (p. 45). As mãos quentes indicam o furor próprio da excitação sexual; os braços curtos anunciam a proximidade entre os dois corpos; e o quarto e a cama figurativizam o palco do ato sexual. Resiste, passivamente, aos instintos sexuais de Zé, aguentando “aquele caso”, para ela, simplesmente “corporal”.

À nossa cultura, Friedan (1971: 271) fornece um dado histórico: a evolução da mulher é bloqueada ao nível fisiológico; ignora-se qualquer necessidade acima da satisfação sexual, daí a sujeição ao homem em todos os aspectos, inclusive nos sexuais, cujos sentimentos delas próprias eram desde tempos remotos ignorados, abafados. A mulher “funda e conserva a família”, como também é “por suas mãos que a família se destrói”. Assim se expressa Gustavo Capanema numa conferência proferida em dezembro de 1937<sup>123</sup>, realçando a perspectiva de que o lugar do sexo feminino é o lar, e a família o esteio da ordem. Antes de ser mulher deve ser mãe, devendo

---

<sup>123</sup> Capanema. In: SCHWARTZMAN, 1984: 107.

restringir-se ao espaço da casa<sup>124</sup>, cultivando a pudicícia; e seus principais atributos são a timidez, a prudência, a fragilidade e a abnegação.

Na ficção, à noite, no leito, a situação torna-se mais constrangedora. Flausina se sente prisioneira, numa relação de amor-escravidão – “cativa com o abafado daquele, sempre rente, no escuro”. O perverso, gordo, fedido homem, segundo a narradora, abusa da “delicada moça”. Dessa trágica iniciação sentimental e sexual, um bônus pessoal para ela: “Aprendi lição de ter juízo”. No pensamento patriarcal, a mulher, via de regra, não se adorna intelectualmente, sendo seus compromissos para com a sociedade limitados, dispensando culturas. Havia o perigo de que ela, se embrenhando pelas letras, pudesse ultrapassar o homem em potencialidade social, podendo controlar o próprio mundo. Desse ângulo, o patriarca não a obriga a “sacrifícios” de estudo, só a religião basta para orientá-la nas tarefas a cumprir dentro do lar, mas a personagem de Rosa rompe com tal tradição, e não somente nesse aspecto.

Se “a mulher de forte personalidade era mais livre, mais autônoma” na década de 1960<sup>125</sup>, na literatura, sob a faceta da sujeição a personagem faz o que quer, passando a tirar proveito econômico da situação indesejada: “Falei, quando dinheiro me deu, afetando ser bondoso: - ‘*Eu tinha três vinténs, agora tenho quatro...*’”, engambelando o sedutor, que “Contentado ele ficou”, não sabendo e/ou desconfiando que ela “estava abrindo e medindo” (p. 46) suas conquistas econômicas. Mas esse não é o único proveito que Flausina tira do convívio asqueroso com Zé. Cuida, às escuras, com máscaras de inocência, astúcias e encantamentos que acompanham a natureza feminina, da própria instrução, certamente com vistas ao aprimoramento de suas táticas e à ascensão intelectual. Assim, declara: “Tracei as letras. *Carecia de ter o bom ler e*

---

<sup>124</sup> Ann Oakley trata em *Woman's work, the housewife, past and present* (1974) justamente dos valores que vinculam o homem ao trabalho e a mulher à casa. Nessa obra, o termo *dona-de-casa* é entendido não mais como sinônimo de esposa e mãe, mas sim do trabalho doméstico não-pago.

<sup>125</sup> Das uniões ilegítimas que se percebe nos territórios mineiros desde o século XVIII obteve-se uma divisão de papéis no domicílio caracterizada por uma maior atuação feminina do que a prevista no casamento cristão. O verdadeiro estímulo para a definição de papéis não foi o discurso teológico que fixava a submissão feminina no casamento, mas as exigências da repartição de tarefas ou a transferência de papéis para a sobrevivência do grupo familiar. (FIGUEIREDO, 1989: 185)

escrever<sup>126</sup>”, “Isso principiei – minha ajuda em jornais de embrulhar e mais com as crianças de escola. / E de-cá dinheiro” (p. 46, grifos nossos). Nesse ato de traçar (caminhos) e tecer (histórias, no caso, a própria), pensando na tradição grega, de mulheres fiandeiras, Freud explica que se trata, portanto, de típico “apanágio das invenções femininas”, que teria como “motivo inconsciente” o pudor, como aqui já foi referida a insatisfação da narradora, sexualmente possuída a contragosto.

Como aquele Lopes, fascinado, a enriquecia, a ambição dela ganha volume a ponto de que tudo dele “mealhava”, “Fazia portar escrituras” (p. 46), conquistando aos poucos a confiança do parceiro, confiança, por sua vez, fortalecida e consolidada com o nascimento de um filho. Mas ele começa a desconfiar, o que o faz contratar uma dama de companhia para vigiá-la, botando “uma preta magra em casa, Si-Ana”, que ela logo trata de enganar também, não sem antes se mostrar uma boa e educada moça, chamando-a de “madrinha e comadre” aos olhos do patriarca. O estratagema é bem-sucedido, pois consegue fazer com que a empregada seja dispensada, depois de levantar “falso alegado” afirmando que ela a alcovitava, propondo-lhe que “cedesse vezes carnavais a outro”, ou seja, que se envolvesse com outro homem, induzindo-a à indecorosa prática do adultério.

## ■ Entre a terra e o céu, uma relação de amor e ódio

No trovadorismo da Idade Média, o pensamento cristão tenta fazer da mulher o elo entre o homem e a divindade. Orações como “Ave Maria” e “Salve Rainha” conferem à Maria o privilégio de ser intercessora em favor dos mortais, transformando-a na mãe e advogada dos pecadores. No mesmo contexto, surge outro perfil: o da mulher bruxa, manipuladora, povoando por milênios o imaginário cultural. Circe e Calipso, feiticeiras da *Odisséia*, que usam de seus

---

<sup>126</sup> Nesse ponto, a personagem rosiana também se aproxima de Scherazade, apresentada na versão de Galland da seguinte forma: “Tinha leitura e uma memória tão prodigiosa, que nada lhe escapava”. (*apud* MENEZES, 1995: 41).

poderes para retardar o retorno de Ulisses a Ítaca, onde a prodigiosa Penélope, por sua vez, engambela seus pretendentes enquanto aguarda a volta do marido para reassumir seu lugar no trono e na vida dela, são exemplos emblemáticos.

Jean Bodin<sup>127</sup>, já em 1580, considera a feitiçaria como “verdadeiro paradigma da desmedida feminina”, que desafia a autoridade patriarcal opondo-lhe “uma força maléfica, sexual, sedutora, fonte de sedução e de devassidão”. Por essa razão, diz que é preciso combater, “sem a menor clemência”, as mulheres que se entregam a práticas diabólicas, justamente porque ferem a “noção de soberania” do pai. Também pontua que, concomitantemente, é vista como um ser predestinado ao mal, ao vício e à perdição, enquanto que na seara religiosa torna-se inatingível com extrema pureza e santidade. Fato é que tal ambivalência é rompida quando se recusam à submissão. Atrelada à questão está, no conto de Rosa, o ponto da sedução<sup>128</sup>, pois Flausina se deixa galantear.

Recorrendo à etimologia, descobre-se que “seduzir” (do lat. *seducere*) quer dizer, literalmente, “levar para o lado”, “desviar do caminho”. Outra acepção registrada pelo *Aurélio* soa altamente pertinente à estória: “Desonrar, recorrendo a promessas, encantos ou amavios”, estabelecendo jogo chistoso por deslocamento, pois no instante em que parece ser Flausina a desafortunada e objeto de posse, passa a arruinar, vagarosa e violentamente, aqueles homens, se apossando dos bens deles; finge querer o agressor, mas arquiteta de forma simulada e pacienciosa seu definhamento e morte. Sobre o termo “amavio”, por sua vez, o ciclo volta a reiterar a sabedoria mágica: 1. Filtros amatórios 2. Meios de sedução; feitiços, encantos.

Sem mais o que aproveitar da relação, tendo tirado vantagem de tudo que podia, dispondo de um considerável acúmulo de poder, pois inicialmente só desfrutava fisicamente de seu poder de sedução, gradativamente acumula bens materiais (poder financeiro) e culturais (aquisição da

---

<sup>127</sup> Bodin, J. *Demonologia dos feitiçeiros*. [original francês: *De La démonomanie des sorciers*]. In: ROUDINESCO, 2003: 28.

<sup>128</sup> “A dissimulação de Flausina, básica em seu perfil, não se mostra apenas signo de ocultamento e sujeição, mas a arma escolhida para a planejada vingança”. (Passos, 1999: 58)

escrita com a ajuda das crianças da escola e dos jornais velhos, aqueles usados para embrulho, cuja citação exata foi transcrita há pouco), além de adquirir posição social (com o papel de mulher e mãe). Ela cuida da execução de um plano pra eliminar o marido, então, sem mais serventia.

O sistema para tanto é sorrateiro, de modo que sua maldade não é posta com transparência, e sim num sistema de “não-se-sabe”, onde, aliás, anuncia: “nem confirmo que seja crime”. Ardilosa, conhecedora de preparos na cozinha, envenena-o aos poucos, “Na cachaça, botava sementes de cabaceira-preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia-branca”. Após essas pequenas doses caseiras de venenos naturais, o homem “Sem muito custo, morreu”.

Matando sem ressentimento, a normalidade rapidamente se instala no dia-a-dia da narradora após a “fatalidade”: “Minha vida foi muito fatal. Varri casa”. Querendo se livrar de qualquer indício do Zé Lopes, anuncia: “joguei o cisco para a rua, depois do enterro” (p. 47). Porém, a tentativa de libertação é relativamente infundada, “Mexi em vão por me soltar”, porque outros Lopes passam a cercá-la e, dessa vez, são dois, concomitantemente Nicão e Sertório, “primo e irmão do falecido”, respectivamente.

Registra novo amargor: “Padecei com jeito”. E novamente a imagem da sujeição e da violência surge durante a relação: “Anos, que me foram, de gentil sujeição”. Entre o modo de agir dos dois, notam-se divergências: enquanto Nicão nem bem a deixa em paz no período de luto da viuvez – “mau me emprazou: - *‘Depois da missa de mês, me espera...’*” (p. 47) – o outro parte desenfreadamente para a conquista com ares de violência e domínio, “ouro e punhal em mão, inda antes do sétimo dia já entrava por mim a dentro em casa” (p. 47).

## ■ Subversão determinista

As referências pejorativas ao clã permanecem por toda a estória. Assim são introduzidas as duas figuras masculinas: “Dois deles, tesos, me requerendo” (p. 47), pois a palavra *teso* é sinônimo de “rígido”, “ereto”, o que antecipa a excitação e o desejo sexual dos novos Lopes que a acediam.

Com feição “negociável”, ela seduz, põe-se disponível, erótica (“Sorria debruçada em janela, no bico do beijo”). O sexo e o dinheiro são objetos representativos da tensão entre Flausina e os dois; indiretamente observa-se um jogo de trocas, onde ela se porta como prostituta por entre signos que sugerem comercialização, dentre os quais encontramos os léxicos “medir”, “cobrar”, que remetem à conotação de mulher paga pelos prazeres oferecidos.

Firmado o envolvimento triplo por meio de um triângulo amoroso, a protagonista permanece no domínio da situação, tramando a seu exclusivo favor. “Tanto na bramosia os dois tendo ciúme. Tinham de ter, autorizei”. Nicão passa a amante, e Sertório ao suposto pai dos outros filhos dela: “Nicão a casa rodeava. Ao Sertório dei mesmo dois filhos?” Dessa dúvida, uma certeza econômica: “Total, o quanto que era dele, cobreí, passando ligeiro já para minhas posses”, e “até [na] honra” dele tripudia: “Vi foi ele sair, fulo de fulo, revestido de raiva, com os bolsos cheios de calúnias”, pois ao outro “tinha enviado os recados, embebidos em doçuras”; maliciosamente, “Ri muito útil” (p. 47), deixando transparecer prazer nos ardis que emprega culminando na eliminação fatal dos inimigos-amantes. Como é “justiçosa” e ciente de que não passavam de mais dois “Lopes, desatinado, fogoso, água de ferver fora de panela”, sem controle da libido, portanto, ela manipula e arma até que os dois se enfrentam. “Nicão morreu sem demora. O Sertório durou, uns dias.” (p. 47). E novamente age, seguindo costumes esperados mediante à situação: “Inconsolável *chorei, conforme os costumes certos*, por a piedade de todos” (p. 47, grifos meus).

Antes do enfrentamento com o quarto e último homem daquela família, percebe-se uma mudança de tom na narração por meio de certos dêiticos. Desde o título até ao caso com Nicão e Sertório o discurso do conto conclama a distância entre Flausina e os Lopes: “deles, quero distantes léguas”; “E veio aquele Lopes”; “Nenhum presta; mas esse, Zé, o pior”; “Esses Lopes, raça”; “Dois deles, tesos me requerendo”; “O povo ruim terminou, aqueles.”; “Lopes, não! desses me arrenego”. Quando a narrativa se volta para o último relacionamento entre as duas famílias lê-se: “E, este, bem demais e melhor tratei”. A troca dos demonstrativos denunciaria um processo de transformação da parte dela, que com o tempo vai tomando consciência de sua vida de “sacrifícios” e sofrimentos em que a proximidade sugere maior intimidade, segurança, amadurecimento, um domínio pleno na nova experiência indesejada.

O ciclo de dissabores não se encerra, nem o vínculo com aquele clã odiado. Depois das duas mortes premeditadas, em um total de três, sobra um que, igualmente como os demais, rapidamente se apropria dela: “Me viu e me botou na cabeça”. Trata-se de Sorocabano Lopes. Para com ele, mantém suas estratégias de acúmulo de poder econômico através da sedução, porém de maneira mais sutil já que adquiriu certa experiência situacional, está “vivida”. Não mais o despedaçamento (o próprio nome, Sorocabano Lopes, nos chega completo), nem a destruição pelo jogo de forças, o que não a limita a (re) tramar, pois se trata do patrono, ou seja, o “velhoco” é simplesmente o maior detentor daquilo que realmente parece encantá-la, isto é, é ele o possuidor “das fortes propriedades”. Logo, sem embaraços, se expressa na narrativa: “Aceitei de boa graça” (p. 47). Na circunstância, Passos (2000) ressalta um traço cultural que se delinea diretamente ligado ao tema Família: o costume dos viúvos contraírem “novas núpcias com irmãs mais jovens ou primas da primeira mulher”, hábito identificado quando Flausina praticamente vira “um objeto herdado”, “requerida pelos parentes próximos” (p. 20).

Na base de extremo cinismo, depois de três envoltimentos clandestinos fora das decentes normas familiares, exige procedimentos virtuosos e morais, típicos de uma mulher direita e pura,

atributos, entretanto, que já não possuía mais. Deseja o que é tido como idealização típica do universo feminino: o matrimônio, quer o “resgate da instituição casamento”, outrora negada. Chega a exigir isso do novo “usurpador”, “exige o sonhado restaurar da iniciação amorosa” (p. 57): “Que em meu corpo ele não mexa fácil” (p. 48). Ela “impondo”, anuncia: “- De hoje por diante, só muito casada!” E sedutora que é, obtém fácil êxito; “Ele, por fervor”, sem saber direito o que lhe estava acontecendo, concorda – “com o que, para homem nessa idade inferior, é abotoar botão na casa errada” (p. 47). Prossegue com seus interesses, apelando novamente para o sensualismo e sedução feminina.

Na mescla entre o narrador onisciente e o de primeira pessoa, percebe-se tanto um discurso de criminoso a partir de sucessivas invectivas em legitimar as atitudes da protagonista, julgando-as dignas, corretas, justas, quanto uma voz reafirmando sua autodesvalorização, pondo-a como objeto de troca, vulnerável, desprovida, encurralada. Por esta segunda postura, abre-se margem ao pensamento de que os Lopes, talvez, apenas tenham se deixado levar por uma ocasião em que ela permitiu e suscitou ensejo, comportando-se como mercadoria.

Se antes seu discurso se apresenta em tons de justificativas, cujo intuito era o de se livrar do opressor, à medida que suas estratégias surtem efeito, que se vê possibilitada a ter o domínio da situação, ele passa a usurpador. Flausina se enreda nos seus meios violentos e cruéis, sentindo prazer no controle que vai tecendo à base de traições e mortes. Sendo assim, sem variar, promove o extermínio de Sorocabano. É inegável não associar que ao passo que toma o poder dos Lopes, toma também o lugar dos próprios, tornando-se tão ruim ou pior que eles.

Como ele é dado aos prazeres da gula e da carne, são essas as fraquezas que ela explora para se livrar dele, valendo-se de seus dotes culinários e sensuais. Passa a dar-lhe “gordas, temperadas comidas”, e de suas habilidades femininas, também lhe concede “sem descanso agradadas horas” (p. 47). Isto é, o desregramento que articula para com ele não é só alimentício, como sexual também. Apurada no traquejo referente à “arte do homicídio”, tudo herda do



falecido, sem nenhum ressentimento, com absoluto cinismo. “Daí, tudo tanto herdei, até que com nenhum enjôo” (p. 48).

## ■ Posse integral de si

“Vede que, quando uma mulher tem um desejo, não há marido que possa impedir a sua execução”<sup>129</sup>. Finda a raça das “feras” pela perfídia feminina, é no envolvimento com o moço mais novo que Flausina, já rica e liberta, descobre o verdadeiro amor, pois tem, enfim, a possibilidade de “usufruir a liberdade e o próprio corpo”<sup>130</sup>. Aqui outra demonstração do que se disse antes, que ela passa a agir como os inimigos Lopes, pois, mesmo velha, se casa com um homem mais jovem que ela.

Na travessia “que envolve poder, morte e sexo”, de menina se transforma em mulher “com vitoriosa maestria”, escreve Cruz (1996: 91). Mas seria de fato com maestria? O adjetivo fica comprometido se relacionarmos as palavras derradeiras do conto em que a personagem, ao contrário, se mostra questionadora, duvidosa quanto ao seu momento atual. Por hora, seguindo a linha da escritora, teríamos o que Maslow<sup>131</sup>, historiograficamente, observa: “o amor das pessoas realizadas” “fortalece a individualidade”, promovendo queda de barreiras e uma crescente autoexpressão. A ascensão da personagem rosiana é gradual, porém clara, o que a faz, de fato, dialogar com a tendência da mudança de modelo familiar inscrita no período da enunciação da estória, sobretudo, “no sentido do distanciamento da anterior domesticidade compulsiva da mulher” (Medina, 1974: 30).

Sua ascensão é sintomática. No início da trajetória apresenta-se enclausurada em sua casa, insatisfeita com seus pais, com sua condição social e econômica. Como já se comentou, na

---

<sup>129</sup> *1001 Noites*. Apud MENEZES, 1995: 40.

<sup>130</sup> Na análise de Passos, o mote da estória baseia-se na recuperação da memória como forma de apreender o passado e, nele, um perturbador momento: a perda da virgindade. (1999: 52)

<sup>131</sup> Maslow apud FRIEDAM, 1971: 279.

sua primeira relação travada com os Lopes ela permanece nesse isolamento físico, que passa a ser rigoroso, pois Zé a mantém sob a vigilância da preta Si-Ana, presença que supostamente garantiria a fidelidade dela e a honra dele. Desde a primeira vez em que se viram, ela se expõe, portanto, em plano inferior, no solo, e ele no superior, no alto, montado no cavalo.

Aos poucos, vai ganhando espaço, autonomia e autoridade, promovendo uma inversão cultural, pois o patriarcado reserva a casa como o “espaço tradicional reservado às mulheres”, o lugar por excelência onde se instala a “cultura da opressão feminina”. Nesse *locus*, pureza, submissão e domesticidade “sempre constituíram virtudes máximas a serem verificadas e se traduzirem em mãe, filha, irmã e esposa”, observa Samara<sup>132</sup> (1997: 33).

Na segunda vez em que se relaciona com os Lopes, no duplo envolvimento, já ocupa outra esfera. Embora ainda dentro de casa, ainda presa ao chão, a um espaço restrito, está à janela, portanto, um pouco mais elevada. Depois da morte de Nicão e Sertório, mostra-se fora de casa, totalmente “elevada”: “Na beira do *meu terreiro*” (p. 47, grifos meus), com a liberdade sexual e econômica já conquistadas. “Desse modo, a personagem passa de dentro para fora, de baixo para o alto”<sup>133</sup>. Presencia-se o que Nunes (1969) chama de *trajetória amorosa ascensional e expansiva* (p. 149). E na mesma perspectiva, de escalada da personagem, o conto ilustra bem o que Novis (1989) sintetiza como aprendizagem. Segundo a autora, este é o “tema nuclear de *Tutaméia*”, que, por sua vez, “pressupõe uma fase difícil: a iniciação. As histórias narram o percurso dos personagens que, partindo da ignorância chegam ao conhecimento; da aflição, à paz; do erro, à verdade” (p. 27).

---

<sup>132</sup> A mesma autora, no entanto, esclarece que, apesar dos inúmeros discursos e das tradições que vinculam a personalidade feminina ao lar, muitas mulheres invadiram o espaço público, chefiando famílias, trabalhando para a própria sobrevivência. Assim, desafiaram mitos e estereótipos construídos com base na “cultura de opressão” em que a família patriarcal era a unidade básica de controle, desde os tempos coloniais. (SAMARA, 1997: 34)

<sup>133</sup> CRUZ, 1996: 92.

Em relação à temática amorosa, Flausina vivencia os dois sentidos de amar – o do ato sexual e o do gostar –, segundo concepção de Giorgi<sup>134</sup>; apesar da trajetória de subjugação no primeiro, Flausina afirma: “Ainda achei o fundo do meu coração” (p. 45), finalizando sua história com um saldo positivo. Todavia, há de se lembrar que o uso do discurso indireto livre requer do leitor uma atenção e argúcia equivalentes àquelas que o arquitetam. Tem que estar atento para saber sopesar o que há de relativo naquilo que aparenta ser um fato; tem que saber captar o que há de significativo e verdadeiro, onde tudo parece parcial e ilusório, e desconfiar do que se apresenta com muita aparência de verdade. Dependendo do foco, a narrativa pode ser mais ou menos confiável, à medida que varia também a capacidade de visão e juízo da personagem à qual se vincula ou dela se aproxima. (RONCARI, 2008: 48)

## ■ Oralidade e História sob disfarces

Embora comentada, insiste-se, justamente por ser o mote deste trabalho, na relação entre literatura e sociedade a qual o conto aponta. Por certas marcas lexicais, frases interrogativas, a narração se assemelha a uma conversa entre a narradora e um interlocutor, que a protagonista pretende conduzir, por sua vez, de modo que haja uma compreensão da história segundo as perspectivas dela. Como o teor da história é denso, Flausina de antemão antecipa que é “Aos pedacinhos” que se “alembra” do que contará: um caso de sujeição a homens com os quais constituiu famílias e laços altamente indesejáveis. E é justamente em partes estratégicas que ela conduz a trama para que o papel de vítima lhe seja atribuído.

A atitude tem reverberação histórica quando se pensa em linha cronológica. Na década de 1940 surge, pois, a “Nova Mulher”, aquela que cria com alegria e decisão uma nova identidade,

---

<sup>134</sup> “Amar sempre pressupõe um desejo, e o latim tem dois verbos que se contrapõem e a contraposição ora é uma, ora é outra, *amare, amo, amas, amari, amare*, verbo paradigmático da primeira conjugação. [...] *Amare, amo*, são verbos fortes, originalmente é o amor erótico. Certo *amare* significa realizar o ato sexual, primeiro sentido de amar, e o segundo sentido de *amare* é o gostar, estar apaixonado.” (GIORGI, 1990: 134)

uma vida pessoal; há nela uma aura de alguém que caminha para um futuro diferente do passado. Coragem, independência, determinação são seus atrativos. “Davam a nítida impressão de que sua individualidade era algo a ser admirado, e que os homens se sentiam atraídos tanto pela sua energia e caráter, como por sua aparência.” Elas estão decididas a conquistar uma vida pessoal, o que as faz refletirem “os sonhos, os anseios de individualidade.” (FRIEDAN, 1971: 36).

Mas essa mulher Nova, totalmente livre, hesita a meio vôo, estremece e voa de regresso ao lar. Em 1950, então, ela retorna à imagem de imaturidade e (re)valorização pela competência doméstica<sup>135</sup>. A única definição que volta a lhe caber é a de esposa-mãe; ou seja, a nova imagem é também uma velha imagem: a sua ocupação como dona de casa. Nessa circunstância, a imagem da mulher como indivíduo é destituída.

E na década posterior, insiste-se, momento que corresponde à enunciação de práticamente todas as estórias de *Tutaméia*, há uma reflexão bastante acurada da mulher em torno de si mesma. Na ficção começam a surgir “heroínas que não eram felizes donas de casa”. Nessa ocasião, um editor de uma revista feminina americana - *McCall's* - declara: “De vez em quando publicamos um conto fora do comum, só por diversão”<sup>136</sup>, o que sentencia Rosa como exímio conhecedor das questões históricas da época, fazendo de seus contos mais que inventividades e criatividades inseridas em âmbito social. Com a existência de um crescente aborrecimento da mulher com a imagem vazia e estreita que lhe foi tipicamente atribuída, amor, filhos e lar passaram a “não constituíam mais o [seu] mundo perfeito”.

Talvez, daí melhor se compreenda que os frutos eternos dos Lopes legados a Flausina não são para ela sinônimos de responsabilidade materna, demonstrando que “o amor na família pode não ter a grandeza que se imagina”<sup>137</sup>. Sentindo-se “desferrada”, livra-se dos filhos por serem Lopes, assumindo declaradamente: “Meus filhos, Lopes, também, provi de dinheiro, para longe

---

<sup>135</sup> Em nível internacional, pontua-se que “Na década de 50 não se publicou [na ficção americana] virtualmente artigo algum, exceto os que interessavam à mulher como dona de casa”. (FRIEDAN, 1971: 48)

<sup>136</sup> FRIEDAN. Op. cit., p. 35 e 41.

<sup>137</sup> NASSAR, 1982: 147.

daqui viajarem gado”. As mulheres na História passam a insistir na liberdade de existir como indivíduo e interferir em seu próprio destino, diferente da Nova Mulher das décadas de 30, 40, substituída pela Feliz Dona de Casa da década de 1950, sendo que o termo “desferrada” escolhido por Flausina supõe, em certo sentido, a clausura histórica feminina de que fala Friedan (1971: 61). Na insólita estória, sob a lógica do absurdo, eis que “o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência e o mistério geral, que nos envolve e cria” (T., p. 4).

Ramos, embora não mencione o ponto temático sob a ótica das relações familiares, corrobora a analogia, designando a protagonista de “Esses Lopes” como alguém que não aceita a condição de “vítima determinada sócio-historicamente” e que reage utilizando o único poder que a princípio possui: a sedução (p. 129). Se historicamente a mulher há muito é tida como objeto de “possessão” do patriarca, na ficção rosiana o percurso da personagem a leva ao poderio dos e sobre os homens (Lopes), embora não seja o que transpareça pela maneira como o caso é contado desde o início. É aqui que o tecer da estória, se não anula, fratura a história pregressa onde o “inerte, humano, inerte” se arrasta; quando a estória se transfigura em história e “o personagem se transforma em personagente”, sendo “capaz de assumir a escrita do seu próprio destino” (Faria, s/d: 73).

Passos interpreta o objetivo inicial de Flausina, de tomada de poder, como *meio* para a possibilidade de “retabelecer-se como mulher desejante”, o que também consolida certa relação com a História. A personagem não abdica de sua condição de sujeito, ela

inverterá tal situação, contrapondo-se às mulheres de seu meio. Graças a sutis artifícios, *é ela quem reverte a ordem* estabelecida pelos poderosos violadores, substituindo-os astuciosamente e adquirindo o legado da moça pobre, por meio de matrimônio. Assim como a tirania dos Lopes causa mudanças irreversíveis em sua existência, urdirá o destino de cada um até *retomar o fio* do seu. A figurada reconstrução da própria inteireza corporal corresponderá, textualmente, à “desconstrução” dos Lopes. (2000: 219, grifos meus)

Como muitas das mulheres-mães de família de 1960, Flausina mostra que soube insistir na liberdade de existir como indivíduo e interferir em seu próprio destino: “Fiz que quis” / “Tracei as letras” (p. 46). Ou seja, ela se torna autora literal e utópica de sua história. A visão da natureza essencial feminina como ser passivo, conformista, dependente e temerosa é, assim, rompida por ela.

Em comentário sobre o chiste em “Aletria e hermenêutica”, Rosa se declara defensor do recurso por ele promover uma superação quanto à “posição-limite de irrealidade existencial ou de estática angústia”, permitindo que se vá além da “goma arábica da língua cotidiana”, promovendo a libertação do “círculo-de-gis-de-prender-peru”, onde vegeta o “inerte, humano, inerte” (p. 4). Nessa defesa, alguns termos apontam, semanticamente, para a ideia de movimento contínuo, habitual, firmado no sentido de preso, amarrado, que são: “goma”, “círculo”, “prender”, e, morfologicamente, por meio de seis hifens em apenas duas criações lexicais.

Apesar dessa “mesmisse” sugerida, a inusitada grafia de “giz” com “s” promove a inserção do diferente, uma quebra ou fratura naquele universo aparentemente fixo, estável. Mas no familiar, uma redescoberta, marca chistosa, asseverada por Freud (1905/1958: 143). Com esse rompimento na ordem usual, por outro lado, o valor anterior é novamente sugerido, uma vez que a nova escrita carrega familiaridade com o sentido anterior, de tradição, pois a palavra com “s” lembra o verbo francês “gésir” (*je gís, il gît*) que significa “jazer”, sublinhando, assim, a noção de imobilidade daquele humano inerte, que o faz desembocar naquela “estática angústia”. Alude-se ao movimento de ida e volta quanto aos valores pertencentes aos dois modelos familiares vigentes no Brasil no século XX, comentados na parte teórica deste estudo, se processando de variadas e inusitadas maneiras.

Depois de todas as ciladas que prepara para eliminar todos os Lopes, de se apropriar das riquezas materiais deles e, finalmente, se libertar, conquistando independência para viver um amor escolhido por ela mesma, a alegação de satisfação de Flausina no momento atual cai por

terra a partir desta sua colocação: “De que me adianta estar remediada, entendida, se não dou conta de questão das saudades” (p. 48), o que se entenderia melhor, talvez, se pensássemos, em termos psicanalíticos, que sua história lhe soa como uma experiência traumática em que o encontro com o feminino rechaçado passa a ser um real faltoso<sup>138</sup>.

A assertiva também possibilita apreender uma expectativa que parece ter resultado em um nada, remontando à estrutura do chiste enquanto procedimento cômico descrito por Kant em que se tem uma transformação súbita de uma expectativa em nada, como se se chegasse ao nada residual, e o que sobra é o que é. Reitera-se que as “anedotas de abstração” do primeiro prefácio volteiam em redor deste nada, “substrato abissal do livro”, segundo Faria (s/d: p. 5), e que é por ele que o existir se edifica podendo vir a ser o tudo, ideia já elucidada no título da obra que traz tanto a conotação de “reles”, “pouca coisa”, “ninharia”, quanto a de “mea omnia”.

Apesar do esforço para se mostrar como uma pessoa realizada, a imagem espelhada é a de “uma pobre máscara que não consegue esconder a tragédia de uma vida inteiramente vazia”, segundo Cruz (2001: 230-31); uma despersonalização em que o ser se afirma como sujeito que está em toda parte na condição de feminino anônimo, mas que não está em parte alguma na qualidade de sujeito; o problema está dado “em plena completude do Ser, não podendo nem se atenuar, nem se exacerbar, podendo apenas sufocar-se em si mesma”<sup>139</sup>.

Seguindo a estirpe de mulheres ardilosas, procura, pela potencialidade do discurso em primeira pessoa, no decorrer de toda a história, demonstrar os meios – maledicência, covardia, violência –, com os quais os Lopes a trataram. No entanto, há de se insistir que as personagens masculinas não têm voz; é ela exclusivamente quem faz o narratário conhecer as outras personagens. Fazendo imperar o seu ponto de vista em tempo integral, o foco na experiência

---

<sup>138</sup> “[...] o encontro enquanto pode ser faltoso [...] apresenta-se primeiro na história da psicanálise sob uma forma que, por si só, já basta para despertar nossa atenção – a do traumatismo”. (LACAN. *Le séminaire, livre XI*, p. 54. Trad. Cleusa R. Passos *apud* FANTINI, 2008: 75).

<sup>139</sup> A citação é de Duarte (2001: 150) a respeito de “Uma mulherzinha”, conto integrante de *Um artista da fome – A construção*, de Franz Kafka, cuja personagem, guardada as devidas proporções, se assemelha a de “Esses Lopes”.

individual e a retórica da argumentação armam um bloco compacto que praticamente impede qualquer interferência argumentativa ou questionadora. A sua voz, segundo Matildes Santos (2000), “é categórica e se equipara à necessidade de se sentir aprovada e reconhecida em sua superioridade narcisista” (p. 515). Nesse caminho, tenta se pôr dentro do papel de vítima, quando se trata de uma assassina que confessa seus assassinatos premeditados. Seu relato é, em concomitância, confissão dos crimes e defesa de seus atos; se em nome do desejo os Lopes a violaram, ela, por sua vez, violou leis, matando-os. Adepto de pontos-de-vista marginalizados, no qual constam crianças, loucos, ciganos, neste conto Rosa trabalha com outro, o da mulher e do criminoso, fundidos numa mesma pessoa, construindo uma espécie de *desvio* literário em relação à ética, observa Ramos (2007: 126). A estória é estruturada de modo a causar pena em relação à Flausina e revolta em relação aos Lopes. O resultado é, porém, paradoxal: a suposta vítima é, concomitantemente, a criminosa.

Escavando em releituras a tessitura verbal, a narrativa possibilita a percepção de que ela é tanto ou mais má que os vilões que apresenta, pois deixa escapar algumas marcas sígnicas no percurso do seu relato, como os epítetos dela própria e dos Lopes que ela concede: “Malinas lábias”, “sopro do demo”, “camisolas do demônio”, “minha unha riscava rezas”, “cria de cobra”, “pintadas feras”, “meus relâmpagos”, “meu terreiro”. Muitos aludem a aspectos demoníacos, como se nota em outras estórias. Sá Justa, de “Antiperipléia”, por exemplo, lembra a mulher mítica, Salomé, a partir da inicial sibilante do nome, cujo “S”, de forma plástica, “representa a serpente e a manifestação do pecado”<sup>140</sup>, dando a insistir em um caráter negativo do feminino.

Fatores situacionais influenciam na linguagem figurada e nas comparações, como explica Maria Pinta (2003). Em “Esses Lopes” podem-se assinalar várias metáforas zoomórficas que enfatizam a revolta de Flausina pela submissão a que se sujeitou durante longo tempo: “linda eu era até a remirar minha cara na gamela dos porcos, na lavagem” (p. 82); “Virei cria de cobra”; e

---

<sup>140</sup> “A mulher, Sá Justa: a desautomatização do cotidiano (Leitura de “Antiperipléia”)”. In: CRUZ, 2001: 229.



“Mexi em vão por me soltar, dessas minhas pintadas feras” (p. 83). Convém ainda observar que, nessas imagens, as expressões e os termos utilizados são pinçados da fraseologia popular.

A liberdade, a ascensão social e sexual da narradora são elementos temáticos que, reiterando, dialogam com um momento da figura feminina no contexto da Família brasileira. A sua revolta pode ser associada à de outras mulheres na História que gostariam de ter feito de SUA vida outra história, “Mas, primeiro, os *outros* obram a história da gente.” (p. 45, grifo nosso). Em tom de revolta, uma espécie de desabafo-protesto, assumidamente oral<sup>141</sup> e revoltante<sup>142</sup>. Em “Quero falar alto”, confessa esse caráter e anseio de desejos femininos comuns, como o de ter enxoval, noivado, cerimônia religiosa, celebração comemorativa, práticas típicas dos momentos que antecedem o casamento: “eu queria enxoval, ao menos, *feito as outras*, ilusão de noivado. Tive algum? Cortesias nem igreja” (p. 45, grifos meus). O querer anunciar de maneira intensa supõe a presença de um ouvinte, o que nos reporta aos três elementos que o chiste precisa para atingir seu efeito: o contador da anedota, a personagem de quem se conta e alguém a quem contar.

## ■ Cômico residual

Um dos planos em que se observa a natureza do cômico se encontra nas descrições das mortes dos Lopes. O risível acaba por diluir a situação melodramática da protagonista, pois “Dando a tudo um certo ar de piada, Rosa opõe sua narrativa ao fundo da tradição romântica,

---

<sup>141</sup> A respeito do registro oral se pode pensar na relação com o narrador clássico de Walter Benjamin, sobretudo quando pontua que tais narradores “gostam de começar suas estórias com uma descrição das circunstâncias que[...] vão contar a seguir” (1985: 205); e na própria preleção autoral pelo recurso: “Eu nunca me apaixonei por um autor. Poucos autores me influenciaram, muito poucos. O que mais me influencia é a vida, a rua, o sertão. E tudo pode contribuir para me influenciar: uma lata de lixo, uma lâmpada, uma farmácia, uma feijoada, uma trombada, tudo. [...] Leio muito pouco, quase não tenho tempo. Os livros que leio são os que estão em moda, e, também os escritos dos amigos. Gosto mesmo é de ouvir conversas. Com pessoas estranhas, de preferência. *Ouvir a vida para poder transmiti-la*” (Rosa, 1967b, grifos meus).

<sup>142</sup> Ela “busca a desforra e o regalo sem culpas”. (PASSOS, 1999: 51)

tirando daí potencialidades criativas”<sup>143</sup>. Em *O humor* (1927), Freud, por seu turno, considera o chiste como um recurso que permite “zombar da dor e até mesmo minimizá-la”, ou seja, ele possibilita um triunfo do ego pelo princípio do prazer (p. 191).

Quanto às estruturas do cômico enunciadas por Rosa no início do livro, lembra-se de uma especificamente, a “fórmula à Kafka”. Esta seria uma situação em que o herói (-vilão, no caso de Flausina) é enredado inocentemente, como uma vítima do estar-no-mundo, da inter-relação entre os sujeitos, da manipulação externa, pois o contato inicial com os Lopes fora suscitado pelos pais da protagonista e não pela própria, como se observou. Assim, o sujeito interage, reage a um estímulo externo, a uma situação provocada por outros, por “normas sociais”; Flausina não ama seus sedutores Lopes, logo, reage pela violação, coabitação e dependência econômica, perpetrando uma vingança gradual e sub-reptícia.

A arte rosiana fascina e seduz por sua inaudita habilidade em congregar as estruturas imaginárias mais arcaicas – relatos míticos do exílio, da travessia e da refundação – com representações atuais – por exemplo, o exílio interno da solidão moderna, as inevitáveis perdas de sensibilidade e o lento esfriar das energias vitais no processo de maturação, como frisou Lages (2002: 14). A conciliação entre os pares opostos se opera através do chiste de condensação e deslocamento quando o humor e a comicidade atuam enquanto meios de maquiagem a pesada realidade contada. Minois, apontando para as possibilidades do cômico, escreve à página 630 de sua *História do riso e do escárnio*, que o riso é também “um modo de endossar o terrível peso do destino, de exorcizá-lo, assumindo-o”.

A condensação se efetua não só no caráter elíptico das sentenças de Flausina, mais sugestivas e alusivas do que descritivas ou explicativas, como também na cadência rítmica poética de certas partes (“arremedando e esquecendo”; “aba desabada”, “espiada e enxergada”, “saudavam, tomavam, mandavam”). No primeiro caso, em interpretação mais abrangente, pode-

---

<sup>143</sup> ROSENBAUM, 2006: 164.

se pensar no sufocamento íntimo de Flausina, que se viu, por quase uma vida toda, presa, encurralada pelos desígnios dos Lopes. Reafirma-se que a figurada reconstrução da sua *inteireza* corporal e sentimental corresponderá, textualmente, à “desconstrução” dos Lopes, momento em que se contrapõe às mulheres de seu meio usando sutis artifícios para reverter a ordem estabelecida pelos poderosos violadores, substituindo-os astuciosamente, abandonando o legado da moça pobre, via matrimônio.

Na insistência em se apresentar como inocente, enquanto o enredo demonstra o contrário, reside o riso e uma particularidade do cômico, pois disfarçadamente a protagonista emaranha os fios da escrita de maneira a dirigir o olhar do leitor – “manipulação” à semelhança do que fez com os Lopes. Se no princípio a autoridade patriarcal, “a força do homem e sua moral” a atingem, ela não se submete visceralmente, agindo, às ocultas. Eis uma propriedade do cômico que, segundo Kant, tem a capacidade de nos enganar por um instante. Schopenhauer<sup>144</sup> pontua que “para rir bem, é preciso ser um homem de convicção, acreditar firmemente em alguma coisa e constatar, de repente, que se estava enganado”. E, dessa reversão, que aos poucos se apreende, Bergson complementa que o riso advém da quebra de expectativa que se dá diante da rigidez mecânica quando se tem flexibilidade.

No testemunho individual de uma vida anulada por mal-intencionados, desponta um eu coletivo: “A gente tem é de ser miúda, mansa, feito botão de flor” (p. 45), na aparência, enquanto na essência demonstra o contrário, os espinhos. Flausina tem (e exerce) vontade de poder, autoafirmação, autonomia, controlando ininterruptamente as rédeas de seu destino, pois “vida através dos outros é vida de empréstimo”<sup>145</sup>. Claramente, rompe com papéis, padrões e comportamentos estratificados. Pela trama, uma fresta para uma avaliação do feminino, do papel da mulher, submissa e subjugada; através do chiste, a liberação do reprimido que não pode ser

---

<sup>144</sup> Schopenhauer *apud* MINOIS, 2003: 515.

<sup>145</sup> FRIEDAN. Op. cit., p. 130.

dito explicitamente por razões de interditos sociais, segundo Freud. Ou seja, no extravasamento às avessas, por “uma tuta-e-meia”, o protesto, a crítica, a imposição.

Depois de quatro relações tumultuadas, a protagonista se vê finalmente livre e satisfeita apesar do longo tempo transcorrido, que afetara seu principal instrumento de libertação individual e conquistas, seu corpo físico. Toma o tempo a seu favor, como elemento propiciador de maturidade, declarando: “Livre, por velha nem revogada não me dou, idade é a qualidade” (p. 45). O descrédito que concede aos anos desagradáveis que passou junto aos Lopes tanto procede que o verdadeiro amor é descoberto com um moço mais novo; e se isso gerou críticas e desconfiança no vilarejo, a ela não a incomoda nem a induz a dúvidas sobre a veracidade do novo e valorizado sentimento: “Amo, mesmo. Que podia ser mãe dele, menos me falem, sou de me constar em folhinhas e datas?” (p. 48). Há satisfação porque a opção parte dela e porque o parceiro não lhe tem exclusivo sentimento de posse: “Amo um homem, ele vive de admirar meus préstimos, boca cheia d’água”, pois “Haja o absoluto amar – e qualquer causa se irrefuta” (“Desenredo”, p. 40).

A diferença maior entre os Lopes e o moço se acentua quando se distingue o emprego dos verbos “espiar” e “enxergar” para aqueles, e “admirar” para o outro. No presente da enunciação, livre da família agressora, experiente e economicamente estável, ela se quer objeto olhado e desejado, sem abdicar da condição de sujeito (Passos, 1999b: 55). Se antes ela era quem se valia da sedução física da mocidade para conquistar através da instituição família riquezas e autonomia, para estabelecer relacionamentos que denunciavam seus interesses e conveniências, agora é como se o novo rapaz assumisse esse “cargo”. Supondo isso, frisa que o importante a ela é a realização sentimental: “Meu gosto agora é ser feliz, em uso, no sofrer e no regalo” (p. 45). Para além disso, uma certeza, a de Ser por si, “Tão certa como eu hoje estou o que nunca fui” (p. 46).

Os maridos Lopes são vencidos “pela sagacidade, inteligência e malícia da mulher” (Cruz, 1996: 98), perceptíveis, conforme já se comentou, em certos rastros que deixa ao longo da narrativa (“A gente tem é de ser miúda, mansa” (p. 45); “Fiz que quis: saquei malinas lábias” (p. 46); “não sabia que eu estava abrindo e medindo” (p. 46); “Tracei as letras” (p. 46); “Dito: meio se escuta, dobro se entende” (p. 46)). Vítima e criminosa, seduzida e sedutora, compõe seu discurso e sua trajetória de maneira que, em toda a estória, o leitor oscila entre pareceres divergentes: há dissimulação e crueldade feminina ou autodefesa diante da autoridade patriarcal desmedida; manifestação individual ou postura interesseira; emancipação personalista ou conduta transviada?

No primeiro prefácio, Rosa trata do processo de *inversão de perspectiva*, e dentre alguns exemplos, cita: “A RISADA. A menina – estavam de visita a um protético – repentinamente entrou na sala, com uma dentadura articulada, que descobrira em alguma prateleira: - ‘Titia! Titia! Encontrei uma risada!’” (p. 9). Acha-se graça na perspectiva da menina que vê reificada na dentadura, em processo metonímico, o fenômeno humano de rir<sup>146</sup>. De modo análogo, o procedimento se revela no conto em análise já que a estória, invertendo a lógica, relativiza a relação assassino/vítima. Tal dualidade aparece também, de certa forma, em “Antiperipléia” quando o guia de cego Prudencinhano, enquanto vítima da situação da trama – a morte do cego seô Tomé que se envolveu com uma mulher casada –, discursa para legitimar sua inocência ao passo que a trama o sugere também como um dos suspeitos, pois sendo “feio”, “ananho”, “bêbado” podia perfeitamente sentir ciúmes do cego que tinha sucesso com as mulheres.

Apesar do dia da SUA escolha, de fato, ter chegado, o domínio sobre Flausina continua sendo exercido por ela própria: “Que em meu corpo ele [o Moço] não mexa fácil. Mas que, por bem de mim, me venham filhos”, estes sim, desejáveis, de outro tempo que se anuncia; filhos “outros, modernos e acomodados. Quero o bom-bocado que não fiz, quero gente sensível”,

---

<sup>146</sup> RAMOS, 2007: 63.

“Lopes, não! – desses me arrenego” (p. 48). Com essa última frase o texto se fecha, remetendo, por sua vez, para a parte inicial, numa estrutura em que antecipa e sintetiza o caráter dos homens da família indesejada.

## ■ Abreviado de tudo

Flausina na sua estória revela “vontade de poder”, “autoafirmação da existência”, “coragem para ser um indivíduo”, o que supõe uma analogia com a História, com expressões correntes, no âmbito privado, entre as mulheres de 1960 que propunham a expressão do desejo de viverem “não à mercê do mundo, mas como alguém que planeja e constrói esse mundo”<sup>147</sup>.

A transgressão da narradora, pela astúcia e audácia, em relação ao sistema patriarcal se faz repetida e veladamente por quatro vezes, ficando à frente de Maria Mutema, do romance rosiano de 56, que dribla aquele padrão familiar-social três vezes; ela apresenta uma intensa forma de resistência ao universo patriarcal que a oprime. E é a figura frágil do poder institucionalizado pelos homens, mas forte o bastante para, dissimuladamente, o subverter. A transgressão se faz sintomática representante do silêncio feminino e do “desejo de se fazer ouvir”, demarca Passos (1999: 28).

Esclarece a crítica e escritora que Mutema enfrenta, no sentido de combate, o patriarcalismo figurado já no nome do arraial em que reside - “São João Leão” – conotando o poder religioso, dominante desde a Colônia. O sistema patriarcal se faz encarnado triplamente: primeiro no marido, que ela mata colocando chumbo no ouvido, órgão que parece ter sido escolhido a dedo já que, naquele sistema familiar e social, às mulheres nem tudo lhes era permitido ouvir e ser ouvido; depois o poder tradicional se transfere para o padre, morto pelas sucessivas confissões irreais de amores dela por ele, quando inverte os papéis tradicionais,

---

<sup>147</sup> FRIEDAN, Op. cit., p. 268.

obrigando-o a se sentir objeto desejado ao invés de desejante; e, por fim, com os missionários, cuja aparição vai além da pregação, pois “bradando sermão forte, com voz forte e fé braba” (GSV, p. 169), reintroduzem a onipotência paterna/divina que reconduzirá Mutema às regras estabelecidas naquele sistema vigente. É certo que, apesar do perdão social, ela continua excluída, como um estigma gravado na memória coletiva, mas não se pode negar que, por vias transgressoras, tenha dado curso à sua verdade e, embora em instantes precisos, fora sujeito (“inconsciente”) de uma resistência invejada e dissimulada por muitos<sup>148</sup>.

Pelo foco narrativo é possível captar paralelamente ao texto um subtexto, lembrando o gênero em que a narrativa se apresenta, a articulação de pequenos elementos, de detalhes espalhados pela história é imprescindível a uma compreensão mais ampla. Pelo conjunto se entende que Flausina é o contraponto do estereótipo feminino de submissão. Insatisfeita e sagaz, livra-se de todos os seus desafetos por meio de ardis tradicionalmente bem femininos: sedução, sutileza, delicadeza, dissimulação. Na sua trajetória em que cede, engana, mata, ela se enrijece, despertando no leitor um riso, que não poderia deixar de ter outra qualificação que não a de amargo, dada a imagem de si que faz transparecer usando do discurso em primeira pessoa enervado de frustrações, mágoas, vinganças, mortes.

Dá a entender que consegue chegar à satisfação íntima quando ao leitor fica a impressão de um nada acarretado, que, entretanto, também suscita riso, daquele mesmo tipo, decepcionante, que lembra uma determinada reflexão de Kant: “O riso é uma afecção proveniente da súbita transformação de uma expectativa tensa em nada” (1984: 266), acepção que se aproxima daquela concebida no pensamento moderno do século XX<sup>149</sup>, marcado pela incerteza e pela derrisão como fuga, compondo um humor menos descontraído porque incide não mais sobre um aspecto da vida, mas sobre a própria vida e seu sentido, ou sua ausência de sentido. Neste instante, se

---

<sup>148</sup> PASSOS, 1999: 32.

<sup>149</sup> Georges Minois, em seu estudo - *História do riso e do escárnio* - sistematiza o riso na história, propondo três períodos ao riso a partir do lugar que ele ocupa na vida e na sociedade: o riso divino, na Antiguidade clássica; o riso diabólico, a partir da Idade Média; e o riso humano, a partir da segunda metade do século XVII.

pensa diretamente no final da narrativa de “Esses Lopes”, quando se percebe aquele tom saudosista no discurso. O riso testemunharia passagem para o inacessível como “a tábua de salvação para gerações que praticaram todas as loucuras” e “viram afundar todos os valores”, escreve Minois (2003: 595). E dele surge, assim, escreve Ramos (2007) o nada “correlacionado com a felicidade” (p. 117), aparecendo também em outros contos como “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, “Azo de almirante”.

Como Scherazade, Flausina mostra ter “uma coragem maior do que se seria de esperar do seu sexo”. Identifica-se em seu relato e conduta o que Novis (1989) chama de “momento de transformação”, algo análogo aos rituais iniciáticos, onde prevalece a ideia de aprendizagem para se atingir a passagem de um estado de carência para outro, de plenitude. A iniciação, contudo, “pode durar toda a vida”, caso da protagonista de “Esses Lopes”, ou coincidir com o da morte, caso de “Sinhá Secada” (p. 126).



#### 4 - Considerações finais

Um livro fraco logo nos revela os fracos segredos que guarda. Um grande livro se defende. Defende-se, por vezes, por muito tempo. Resiste a várias investidas.

(LIMA, A. A. *Voz de Minas*, 1945.)

*Tutaméia* se ofusca diante de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de Baile*, e a diminuta crítica que lhe é concedida contribui para tal apagamento, e fora isso o que me propulsou a seguir com o intuito de estudá-la, apesar dos entraves no meio da travessia. Este estudo, por sua vez, ainda não se propôs a uma compreensão ampla dos enigmáticos segredos e mistérios incrustados em suas herméticas e sucintas laudas. Espera-se que tenham sido dados apenas alguns passos a mais nessa direção, pois o estudo da obra intensificou em mim a inesgotabilidade interpretativa em Guimarães Rosa.

Há nela muita informação e conteúdo vibrante para além das palavras breves e lúdicas. Entre o som e o sentido, entre a entonação e o silêncio, observou-se que o chiste aparece expressivamente trabalhado de modo a produzir maquiagens e mascaramentos de efeitos e sentidos vários, dentre os quais se procurou ressaltar um diálogo histórico por considerações tecidas em torno da Família. A fundamentação teórica de Freud, Jolles, e do próprio Rosa, embasou a ideia de valor disfarçado, encoberto em que reside o chiste pela manipulação dos sintagmas lexicais, de modo que o próprio recurso deixa transparecer em si um elemento familiar, um fio que pode conduzir a um esclarecimento.

O âmbito privado pareceu se estruturar de modo distinto em relação às obras antecessoras no que diz respeito à presença e comportamento do feminino. Figurando-se como aquele que transgredir leis e normas dos bons costumes tradicionais, as personagens femininas revelaram desejo de autoafirmação como sujeitos pensantes e donos da própria vida; para dar cabo de suas

escolhas e desejos não se importaram com a opinião alheia do meio em que vivem, com a imagem de pureza e castidade, nem tão pouco com a de se valer de ardis característicos da espécie – sedução, doçura, mexerico – bem como outros mais agressivos e violentos, como assassinatos.

Nesse prisma, várias das mulheres de *Tutaméia* se destacaram, e se aproximaram daquelas da década de 1960 que demarcaram a História com fins de desfazer a tradicional imagem de esposa, mãe, filha, dona de casa, submissa, comportada, recatada, segregada do espaço público, este nitidamente pertencente à figura masculina. A fundamentação teórica desta parte contou basicamente com a produção de Betty Friedan, *Mística feminina*, que também fora indispensável à explicitação de que a configuração da Família não se fecha num sombrio determinismo de fundo social, mas, pelo contrário, se transforma em um dado histórico de dimensão universal, apesar do primeiro promover certas alterações de fundo estrutural. Nas estórias, notou-se um desprestígio da instituição familiar, chegando praticamente à zombaria a ponto das relações adúlteras cometidas basicamente pelas personagens femininas se mostrarem descaradas, sucessivas, racionalizadas e vingativas.

O sentido de desagregação e instabilidade no âmbito privado de *Tutaméia* ainda encontrou ressonância histórica quando se pensa no trânsito social do modelo familiar patriarcal para o burguês que toma conta do século XX. Visto o caráter multiprismático das obras rosianas, que permite a adoção de diversos ângulos de apreciação, e, antes disso, por tratarmos de literatura enquanto objeto de estudo, o dado histórico não se expõe às claras, mas fica sugerido quando algumas estórias penderam à manutenção, pelo masculino, do arcaico e tradicional modelo familiar patriarcal, enquanto, pelo feminino, presenciou-se rompimento e/ou fratura do mesmo. Por isso, a escolha de dois contos para uma interpretação mais aprofundada, possibilitando estabelecer melhor aquela noção, pois a seleção deveu-se à relativa expressividade que dispõem no que tange ao conteúdo suscitado pelo conjunto.

Com “Desenredo”, então, verificou-se a insistência do masculino representado por Jó Joaquim em (re)ativar dois valores tipicamente patriarcais imprescindíveis à autoridade do patriarca no que tange à sua respeitabilidade social: a honra masculina e a fidelidade feminina. Por outro lado, em “Esses Lopes”, presenciou-se com Flausina a mocinha-mulher que não se permitiu ser reduzida a valores de uma memória de dominação cultural em relação ao silenciar feminino num sistema patriarcal.

Na atualidade, os valores, os princípios, as concepções em torno da Família estão sendo postos em pauta pela literatura e pela imprensa de maneira intensa, tanto que foram, por exemplo, tema de todo um programa<sup>150</sup> exibido pela Rede Globo de televisão, contando, inclusive, com a participação da autora-historiadora especialista no tema Família que muito teoricamente embasou esta dissertação, Eni Samara (CEDHAL - USP). O que mais chamou atenção na exibição, tornando-se passível de menção aqui, é a criação de uma “nova”, que não deixa de ser “velha”, definição para a família atual: a “família-mosaico”, dada a propensão e frequência da instituição à dissolução e reconstrução, em que os membros de um matrimônio se integram e convivem harmoniosamente com os de segundo, terceiro; enfim, seria a estrutura de antes sob as vestes da modernidade.

Destarte, findo o estudo, infere-se que o modelo familiar representado em *Tutaméia* segue toda a gênese de estranhamento e desenfoque próprios da obra, com significados estanques para a instância privada, sendo cabível apenas a revelação de situações pontuais que momentaneamente marcam e expõem sentidos. Em termos de definição, pode-se dizer que as narrativas não suscitam um tipo específico; parece haver nas *Terceiras estórias* terceiras famílias com características que ora as inserem, dada a propensão a certos princípios, dentro do molde familiar tradicional patriarcal (rural), ora do modelo moderno burguês (urbano). Ainda assim, a *mimesis* se faz contundente, pois, na miríade de teses convergentes e divergentes sobre a

---

<sup>150</sup> “Globo Repórter”, transmitido em 09/05/2008. (<http://video.globo.com/Videos/Player/0,,GIM824684-7759,00.html>)

formação social e a estrutural da família nas diversas regiões brasileiras, a diversidade mostra-se como a grande representação dela.

Em uma apresentação que realizei a respeito desta pesquisa de Mestrado no IEB-USP (outubro, 2008), perguntaram-me o que ficara, por fim, com a leitura e análise de *Tutaméia*. A aprendizagem e reconhecimento de grandes riquezas a partir, e por causa, da valorização do mínimo, do pequeno, do frágil, e, aparentemente, insignificante, fora minha resposta simplista que pontua o encerramento objetivo dessa dissertação, pois desde o início desta pesquisa, percebi que não tinha à frente um caminho novo, e sim um novo jeito de caminhar. Não sei se me fiz compreender, mas espero que a artesanaria linguística e acuidade de Guimarães Rosa possam suplementar a minha pobreza de expressão. Encerro sem grandes acordes. Na tentativa de atravessar um rio, discorri apenas sobre uma parte da travessia, acompanhada por nuances da água, ora revolta, ora tranquila. O que aqui termina não se encerra, contudo. Apenas se interrompe. Descrente do ideal de uma interpretação totalizante capaz de cercar o objeto literário de observação de maneira absoluta, saio deste estudo reconhecendo que as indagações que ficam são maiores que as conclusões, quando me vejo tal qual Riobaldo: “senhor de certeza nenhuma” e com a necessidade de se fazer “outras maiores perguntas”.

## 5 - Referências Bibliográficas

### 5.1 – Textos de Guimarães Rosa

ARQUIVO JOÃO GUIMARÃES ROSA – Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo. Séries: Originais, Estudos para obra, Correspondência, Recortes do Autor.

“Carta de Guimarães Rosa a seu tradutor alemão Curt Meyer-Iason” (9 de fevereiro de 1965). In: BALBUENA, Monique. *Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

*Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari*. São Paulo: T.A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1981.

“Guimarães Rosa fala aos jovens” (*O Cruzeiro*, 23/12/1967b). In: *Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa*. Edição especial, comemorativa dos 10 anos dos *Cadernos*, Instituto Moreira Salles, nº. 20 e 21, dez., 2006.

“Literatura deve ser vida”. Um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa. Congresso de Escritores Latino-Americanos, Gênova, janeiro de 1965. In: *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. I, 1994.

“Pequena palavra”. In: RÓNAI, Paulo (org.). *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

*Tutaméia* – Terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

### 5.2 – Sobre *Tutaméia* e a obra de Guimarães Rosa em geral

ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia*. Dissertação (Mestrado) apresentada em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2004.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.

\_\_\_\_\_. *As três graças* – contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 2001.

ASSIRATI, Catarina Meloni. *As mulheres e o mundo do sertão na obra de Guimarães Rosa*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira apresentada à FFLCH – USP. São Paulo, 2001.

BANDEIRA, Manuel. “Um encontro casual com Rosa”. In: \_\_\_\_\_. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. *grandesertão.br ou: A invenção do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000.

BOSI, Alfredo. “João Guimarães Rosa”. In: \_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

\_\_\_\_\_. “Céu, inferno”. In \_\_\_\_\_. *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades: 2003.

BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa: ensaio*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê”. In: COUTINHO, E.Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1983.

CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária” - *Sagarana*. In: \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 4ª ed., 1995.

\_\_\_\_\_. “O homem dos avessos”. In: \_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1978.

CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário de Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Achiamé, 20ª ed., 1982.

COSTA, Ana Luiza Martins. “Veredas de Viator”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa*. Instituto Moreira Salles, nº 20 e 21, dez., 2006.

CRUZ, Antonia Marly Moura da Silva. *Sob o signo do amor: uma leitura de seis contos de Tutaméia*. Dissertação (Mestrado) em Estudos Literários apresentada à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), Araraquara, São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. *A transferência metafórica nos nomes de personagens de Tutaméia de João Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado) em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2001.

LIMA, Luiz Costa. “O sertão e o mundo”. In: *Por que literatura?* Petrópolis: Vozes, 1969.

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

\_\_\_\_\_. “Da escova à dúvida: a obra indagadora de Guimarães Rosa”. In: *Seminário Guimarães Rosa*. Minas Gerais: SEBRAE, Anais, 2006.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. “Prefácios travestidos”. In: *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário. São Paulo, 14 de jun. 1969.

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

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Ateliê Editorial/Senac, 2003.

\_\_\_\_\_. FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. “Do cômico ao excelso: Um prefácio rosiano”. In: *Ciencialit.lettras*. Rio de Janeiro: UFRJ, s/d.

FINÁZZI- AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo – Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

GALANO, Ana Maria. “Particulares de ‘Campo geral’, novela de Guimarães Rosa”; in: *Novos Estudos*, nº 38, 1994.

GAMA, M. “L’espace scriptural de l’accumulation dans les manuscrits”. In: *Recto/Verso: Revue de jeunes chercheurs em critique génétique*, nº 2, 2007.

GALVÃO, Walnice N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. “Mínima mímica”, Caderno Mais! In: *folha de São Paulo*, 1/10/2000a.

\_\_\_\_\_. “Guimarães Rosa”. In: *Publifolha*, São Paulo, 2000b, 80 p. [Col. Folha explica].

\_\_\_\_\_. “Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa*, 2006.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

\_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa, o demiurgo da linguagem*. In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte, vol. 5, nº. 10, p. 158-176, 2002.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho – infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

NEVES, Sheila Grecco de Oliveira. “As veredas materialistas de Rosa”. Caderno “Mais!”, *Folha de São Paulo*, 12/09/1999.

JOLLES, André. “O Chiste”. In: \_\_\_\_\_. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAGES, Susana K. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto*. São Paulo, Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH/USP (mimeogr.), 1985.

LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: EdUFF, 2001.

- MACHADO, A. M. *O recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MEDEIROS, Sandra Cristina de. "Análise comparativa dos contos 'A vela ao diabo' e 'Estoriinha'". In: DUARTE, Lélia Parreira et al (org.). *Veredas de Rosa. Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998-2000)*. Belo Horizonte: PUC Minas/Cespuc, 2000.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. "A hora e a vez de Augusto Matraga ou 'de como alguém se torna o que é'". In: *Literatura e sociedade – psicanálise*. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, nº 10, 2007/2008.
- MORSE, Richard M. *A volta de McLuhanaíma; cinco estudos solenes e uma brincadeira séria*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- NUNES, Benedito. "O Amor na obra de Guimarães Rosa" e "Tutaméia". In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. "O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias". In: *Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa*. Edição especial, comemorativa dos 10 anos dos Cadernos, Instituto Moreira Salles, nº. 20 e 21, dez., 2006.
- OLIVEIRA, Franklin de. *A Dança das Letras – Antologia Crítica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.
- PASSOS, Cleusa Rios P. "Desenredos em Guimarães Rosa". In: *Cult: revista brasileira de literatura*, nº 43, fev. 2001a.
- \_\_\_\_\_. "O contar desmanchando... artifícios de Rosa". In: DUARTE e ALVES (org.). *Outras margens: estudos de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001b.
- \_\_\_\_\_. "O 'causo' de Maria Mutema em grande sertão: veredas". In: *Revista Leitura*. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, ano 17, nº 7, nov. 1999.
- \_\_\_\_\_. "A Idade do serrote: esquecimentos, lapsos e enganos". In: *Literatura e sociedade – psicanálise*. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, nº 10, 2007/2008.
- PEREIRA, Rubens Alves. "Segundas histórias e outros enigmas". In: Duarte, Lélia Parreira et al. (org.). *Outras margens – estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas; Autêntica, p. 251-266, 2001.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Nenhures 2: lá, nas campinas" e "Orientalismo e orientação em Guimarães Rosa". In: \_\_\_\_\_. *Inútil Poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- PINTA, Maria Isaura Rodrigues. "Raízes do popular na escrita rosiana". Trabalho apresentado no VIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, em agosto de 2003.



PORTELLA, Eduardo. “A estória cont(r)a a história”. In: COUTINHO, E.F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª ed., 1991.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no Grande sertão*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

RAMOS, Jacqueline. *A representação feminina em Sagarana*. Dissertação (Mestrado) apresentada em Literatura Brasileira à FFLCH, USP, São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. *Risada e meia: comicidade em Tutaméia*. Tese (Doutorado) apresentada em Teoria Literária e Literatura Comparada à FFLCH, USP, São Paulo, 2007.

RIBEIRO, Célia. “Confidências íntimas na ponta da língua: uma análise do conto ‘Desenredo’, de Guimarães Rosa”. In: DUARTE, Lélia Parreira et al (org.). *Veredas de Rosa. Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998-2000)*. Belo Horizonte: PUC Minas/Cespuc, 2000.

RIVERA, Tania. *Guimarães Rosa e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RODRIGUES, Maria Isaura Pereira. “Tutaméia: uma autoria levada a seus limites”. In: DUARTE, Lélia Parreira et AL (org.). *Veredas de Rosa. Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998-2000)*. Belo Horizonte: PUC Minas/Cespuc, 2000.

ROMANELLI, Kátia Bueno. *Álgebra mágica na construção dos textos de Tutaméia de João Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado) em Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1995.

RONAI, Paulo. “Os prefácios de *Tutaméia*” e “As histórias de *Tutaméia*”. In: ROSA, J.G. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, Apêndice, 1967.

\_\_\_\_\_. “Os vastos espaços”. In: ROSA, J. G. *Tutaméia – Terceiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 3ª ed., Apêndice, p. 193-201, 1969.

\_\_\_\_\_. “Rosiana (Especulações sobre *Tutaméia* – os prefácios; as histórias)”. In: \_\_\_\_\_. *Pois é: ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RONCARI, Luiz. “O Tribunal do Sertão”. In: *Revista Teresa*. São Paulo, vol. 02, nº 2, p. 216-248, 2001.

\_\_\_\_\_. “A canção de Siruiz / Ziuris”. *Teresa – Literatura e Canção*. Rio de Janeiro: 34, 2003a.

\_\_\_\_\_. “O lugar da história na obra de Guimarães Rosa”. In: MATOS, Edilene; CAVALCANTI, Neuma; LOPEZ, Telê Ancona & LIMA, Yêdda (orgs.). *A presença de Castello*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1ª ed., vol. 1, 2003b.

\_\_\_\_\_. *O Brasil de Rosa (mito e história no universo rosiano): o amor e o poder*. São Paulo: Editora Unesp / FAPESP, 1ª ed., vol. 1, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Cão do Sertão - Literatura e Engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora UNESP, 1ª ed., vol. 1, 2007.

\_\_\_\_\_. “Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom”. In: *Revista do IEB*, nº 46, fev., 2008.

ROSENFELD, Anatol. “A procura do mito perdido”. In: *Doze estudos*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

\_\_\_\_\_. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSENBAUM, Yudith. “Guimarães Rosa e Freud: o chiste e o desejo”. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, vol. 40, nº 1, p. 161-68, 2006.

ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.

SANTA-CRUZ, Maria de. “Zíngaros e outros boêmios no conto de J.G. Rosa”. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org.). *Outras margens – estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas; Autêntica, 2001.

SANTOS, Livia Ferreira. “A desconstrução em *Tutaméia*”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983.

SANTOS, Matildes Demetrio. “*Tutaméia*: uma antologia da forma literária”. In: DUARTE et al, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa. Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998-2000)*. Belo Horizonte: PUC Minas/Cespuc, 2000.

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

SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em Campo Geral*. Tese (Doutorado) em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2002.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades: 1976.

\_\_\_\_\_. “*Tutaméia*”. In: *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil - Teoria, Política, História e Ficção em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan, UCAM, IUPERJ, 1999.

\_\_\_\_\_. “Travessias sobre história e ficção em João Guimarães Rosa”. In: *Suplemento Literário*, fascículo especial não numerado, Belo Horizonte: Minas Gerais, maio de 2006.

UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande sertão*. Trad. José C. Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras misturas*. São Paulo: FAPESP, HUCITEC, 1997.

### 5.3 – Obras gerais

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: NOVAIS, Fernando A. (org.). *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, vol. 2, 1998.

ALMEIDA, Ângela Mendes de. “Notas sobre a família no Brasil”. In: \_\_\_\_\_ & PAULA, Silvana G. de. (orgs.). *Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. São Paulo: Lealdade, 1925.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad.: H. dos Santos. Rio de Janeiro: José Olympio, 10ª ed., 1990.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

BOSI, Alfredo. “Céu, inferno”. In: \_\_\_\_\_. *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades: 2003.

\_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. “A interpretação da obra literária”. In: \_\_\_\_\_. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: \_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s.d.

BRANCO, Lúcia Castelo. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 2ª ed., 1987.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.

\_\_\_\_\_. CANDIDO, Antonio. “The Brazilian family”. In: SMITH, T. Lynn (ed.). *Brazil: portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, 1951.

\_\_\_\_\_. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades, 2001.

CARVALHO, Marília Gomes de. *As vicissitudes da família na sociedade moderna: estudo sobre o casamento e as relações familiares*. Tese (Doutorado) apresentada ao Departamento de Antropologia da FFLCH – USP, São Paulo, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2000.

CASEY, James. *A História da Família*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1992.

CHABOCHE, François Xavier. *Vida e mistério dos números*. São Paulo: Hemus, 2005.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CORREA, Mariza. *História da Antropologia no Brasil (1930-1960)*. São Paulo: Vértice; Campinas: EUC, 1987.

\_\_\_\_\_. “Repensando a família patriarcal brasileira: notas para o estudo das formas de organização familiar no Brasil”. In: ALMEIDA, Maria S. Foles et al. *Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. “A vida familiar do caipira”. In: *Sociologia*. São Paulo, 16 (4), out. 1954, p. 341-367.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, Iraci del Nero da. *Vila Rica: população (1719-1826)*. São Paulo: IPE-USP, 1981a.

\_\_\_\_\_. *Populações mineiras*. São Paulo: IPE-USP, 1981b.

DA MATTA, Roberto. “A família como valor: considerações não familiares sobre a família à brasileira”. In: ALMEIDA, Ângela (org.). *Pensado a família no Brasil*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

DELUNEAU, Jean. *La Reforma*. Barcelona: Labor, 1985.

DERRIDA, Jacques. “Economimesis”. In: AGANSCISKI, S. (org.). Paris: Flammarion, 1978.

DIAS, Maria O.L.S. *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

D’INCAO, Maria Angela (org.). *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989.

DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia. *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Col. Debates – Estética).

\_\_\_\_\_. *As formas do conteúdo*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Col. Estudos).

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FIGUEIREDO, Luciano R. A. *Barrocas famílias: Vida familiar em Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: HUCITEC, 1989.

FREUD, Sigmund. “Recordar, repetir, reelaborar” (1914). In: *Obras completas*. Tomo IX, Madrid, Editorial Amorrortu, 1952.

\_\_\_\_\_. (1905). *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1958.

\_\_\_\_\_. “O humor” (1927). In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nuova, 1980, v. XXI.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: INL; Brasília: MEC, 1980.

\_\_\_\_\_. *Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: Record, 3ª ed., 1961.

\_\_\_\_\_. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, MEC, 1964.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Rio de Janeiro: Vozes Limitada, 1971.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Narrar e curar”. In: *Folhetim*. São Paulo, 1º set., 1985.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GIORGI, Flávio. “Os caminhos do desejo”. In: NOVAES, A. et. al. *O desejo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

GUERZONI, G. *Minas Gerais: índices de casamento da população livre e escrava na Comarca do Rio das Mortes*. Estudos Econômicos, 18 (3): 497-507, set./dez. 1988.

HOEK, Léo. *La marque du rire*. La Haye: Mouton, 1981.

JAEGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. A. M. Almeida. São Paulo: Herder, 1936.

JANSON, H. W. *História da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 5ª ed., 1992.

JOLLES, André. *Formas simples – Legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1930.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Tania Maria Bernkopf et al. São Paulo: Abril Cultural, 2ª ed., 1984.

LACAN, J. “O seminário sobre a carta roubada”. In: *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LEITE, Dante Moreira. “O triângulo. O ciúme e a inveja”. In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo. Conselho Estadual de Cultura, 1964.

LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

- LIMA, F.V. *Minas Gerais: escravos e senhores*. São Paulo: IPE-USP, 1981.
- LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. Helbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- MEDINA, Carlos A. *Família e mudança – O familismo numa sociedade arcaica em transformação*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: CERIS, 1974.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.
- OAKLEY, Ann. *Woman's work, the housewife, past and present* (1974). Nova York: Vintage Books, 1974.
- PINTO, L.A. da Costa. *Lutas de família no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1949.
- PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense 14ª ed., 1976.
- PRETI, Dino. *Sociolinguística. Os níveis de fala*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1974.
- QUINTANA, Mário. *Discutindo Literatura*. São Paulo: Escala, v.3, nº 16, p. 66.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *A família em desordem*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SAMARA, Eni de Mesquita. *A família brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Família e gênero no Brasil: reflexões acerca da loucura, casamento e adultério*. Centro de Estudos de demografia Histórica da América latina (CEDHAL), USP. São Paulo, 1996.
- \_\_\_\_\_. “A história da família no Brasil”. *Revista Brasileira de História*, vol. 9, nº 17, set. 1988 – fev. 1989, p. 7-36, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. “Patriarcalismo, família e poder na sociedade brasileira (séculos XVI-XIX)”. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 11, nº 22. São Paulo: Marco Zero / FAPESP / CNPq / ANPUH, mar.-ago., 1991, p. 7-33.
- \_\_\_\_\_. “Mulheres chefes de domicílio: uma análise comparativa do Brasil do século XIX”. In: *História*, vol. 12, 1993b, p. 49-61, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. *As mulheres, o poder e a família*. São Paulo: Marco Zero e Secr. do Estado da Cultura de São Paulo, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Mistérios da ‘fragilidade humana’: o adultério feminino no Brasil, séculos XVIII e XIX”. *Revista Brasileira de História*, vol. 15, nº 29, 1995, p. 57-71, São Paulo.

\_\_\_\_\_. (org.) *As idéias e os números do gênero*. Argentina, Brasil e Chile no século XIX. São Paulo: CEDHAL/FFLCH – USP: Editora HUCITEC, 1997.

\_\_\_\_\_. “A família no Brasil: história e historiografia”. In: *História Revista*, Goiânia, II (2), p. 7-21, jul./dez. 1997.

\_\_\_\_\_. (org.). “História da família no Brasil: bibliografia comentada”. In: CEDHAL, Série Fontes de Pesquisa, n.º. 1, p. 1-12. São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. “Tendências atuais da história da família no Brasil”. In: ALMEIDA, Ângela Mendes de. (orgs.). *Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, Editora da UFRRJ, 1987.

SCHWARTZMAN, S. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Edusp, 1984.

SILVA, Maria B.N. *Sistema de casamento no Brasil colonial*. São Paulo: T.A. Queiroz / EDUSP, 1984.

SMUGLER, B. “Família y Dominacion patriarcal em el Capitalismo”. In: *Debate sobre la mujer em América Latina y el Caribe*. Colômbia: Leon Magdalena Ed. ACEP, vol. III, 1982.

TEIXEIRA, Paulo Eduardo. *O outro lado da família brasileira*. São Paulo: Unicamp, 2004.

TERUYA, Marisa Tayra. *Trajetória sertaneja*. Um século de poder e disperso familiar. 1870 – 1970. Tese (doutorado) apresentada em História à FFLCH, USP, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1971.

\_\_\_\_\_. “A análise estrutural da narrativa”. In: \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VALÉRY, Paul. “Degas danse dessin”. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, vol. II, 1960.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Presença, 1996.

VERENA, Alberti. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/FGV, 1999.

VIANNA, Oliveira. *Instituições políticas brasileiras*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.

VIEIRA Jr., Antonio Otaviano. *Entre paredes e bacamartes: história da família no sertão*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, São Paulo: HUCITEC, 2004.

\_\_\_\_\_. *A família na Seara dos sentidos: domicílio e violência no Ceará (1780-1850)*. Tese de Doutorado em História Social apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP (mimeogr.), São Paulo, 2002.

## 6. Anexo – “Recepção cindida”

Surpresa, estupefação, questionamento, esquivas, reconhecimento da reafirmação do talento escritural de Rosa são algumas marcas que se podem apreender através de correspondências a respeito do lançamento de *Tutaméia*, discutida no item 1.2.1 deste estudo. O que se segue é a exposição de alguns excertos que delinham melhor essa noção, e que fazem parte do material “Correspondência sobre recepção de obras: *Tutaméia*. Cartas de diversos correspondentes para JGR; de 10 março 1967 a 6 novembro 1967”<sup>151</sup>.

### ◆ Meu caro Amigo,

[...] Estou atravessando um período muito atrapalhado. É por isso que só agora terminei a primeira leitura de *Tutaméia*, que me deixou deslumbrado. Os prefácios, de grande importância, valem como tantas outras chaves; os contos, de uma densidade extraordinária, quase todos contêm em germe romances inteiros. Mesmo o mais curto deles, suscita pelo menos uma personagem vigorosa, com toda a sua vida e o seu destino entrevistados num relance. Tenho minhas preferências, como todo leitor – mas o conjunto me parece tão forte, ou mais, quanto *Primeiras histórias*. Vou agora iniciar o segundo mergulho, mais profundo, como o exigem Schopenhauer, o autor e, sobretudo, o próprio livro.

Aceite os agradecimentos sinceros do amigo cada vez mais amigo e do admirador cada vez mais espantado, seu fiel Paulo Rónai.

Rio, 16 de setembro de 1967

### ◆ Meu caro Redator

Desde que alguns médicos começaram a sovar o Guimarães Rosa, numa incompreensão de sua obra, me deu vontade de mandar pelo “Pulso”, resposta para todos [...].

Dr. Paulo Rosa.  
Anápolis / Goiás, 20 de março de 1967

### ◆ Carta ao Dr. João Guimarães Rosa

Muito me custou começar essa carta. Lancei minhas alavancas e meus almocrafes para remover o cascalho aurífero nas gupiaras vasqueiras, mas nada encontrei, nada mesmo suficiente bom para poder agradecer o rico presente recebido, esse magnífico TUTAMÉIA, conjunto de histórias que eu acompanhei, colecionando-as no jornal Pulso [...].

José Coimbra de Trindade  
Rua General Roca, 38 ap. 104 subsólo Tijuca.  
Rio, 19/08/1967

---

<sup>151</sup> Fundo JGR, caixa. 04, presente no Arquivo IEB/USP.



◆ Exmo. Sr. Embaixador João Guimarães Rosa.

Prezadíssimo João G. Rosa,

Dr. Francisco Pereira Valle vem agradecer-lhe o exemplar de *Tutaméia*. Em Araxá tem o sentido de ninharia, conforme sua assertiva. Aproveito ensejo para [...] felicitá-lo pelo sucesso de seus livros.

Rua Marechal Floriano, 196. Itamaraty. Rio de Janeiro.  
19-08-1967

◆ Obrigado meu querido escritor pela oferta, o Tutaméia, que não é nada disso, mas grande e delicioso livro [...].

Francisco Negrão de Lima  
Estado da Guanabara; Gabinete do Governador  
Rio, 21.8.67

◆ Muito estimado embaixador Guimarães Rosa, agradeço-lhe, de coração em festa, o tesouro que me regalou: “Tutaméia”. No Caderno Verde e na coluna do Conde que escrevi (...), procurei estampar a minha admiração, que é já paixão declarada. [...].

Carlos David.  
Laranjeiras 22, agosto, 67.

◆ Prezado Embaixador,

Mais uma carta simpaticíssima – a favor. Veio para PULSO, mas, certamente, o destinatário é Guimarães Rosa, que recebe os merecidos elogios (...).

Parabéns pelo sucesso crescente na vendagem do livro e nas referências elogiosas da crítica literária e de cronistas da imprensa. O PULSO está exultante com o sucesso, feliz por haver contribuído com tuta-e-meia para isso.

O abraço e os cumprimentos, pelo PULSO [...].

Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1967.

◆ Meu caro Guimarães Rosa:

Chegando há pouco de viagem, encontrei o seu último livro, com gentil dedicatória, e agradeço muito a lembrança. Vou encetar a leitura, que já estava impaciente por fazer. Naturalmente, lá encontrei as mesmas qualidades que tanto fazem admirar a sua grande obra. (...)

Mais uma vez, muito obrigado. [...].

Antonio Candido.  
Universidade de São Paulo.  
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.  
Caixa Postal, 8105  
19 de set. de 1967.

◆ Prezado Senhor Guimarães Rosa,

[...] As estórias confirmam o escritor consagrado e a originalidade dos prefácios lhe acrescentam uma dimensão nova. [...].

Marcio Luiz  
Belo Horizonte, 15/outubro/1967

◆ Caro colega:

De acordo com PULSO número duzentos e trinta e nove, escrevo esta para levar ao colega, vale dizer que sou médico neste interior, nossas opiniões. Foi seu pedido.

De literatura me limito a, por gostar, ler Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e símiles de por aqui [...]. Escrever, artiguetes no imberbe e provinciano jornal citadino, onde já falei de Grande Sertão. Mais um conto ou outro perdidos, inclusive em PULSO 174, de simpleza extrema.

Não sou crítico, mas povo, e como tal crítico. Penso que desgostaram de sua secção no Pulso, tutaméia. Para nós, formadores técnicos em faculdades, não nos ensinaram a pensar. Daí sabermos só ler o simples. Mas tenho que uma língua morre, se não arejada, reformada, capinada. [...] Donde aplaudimos algo novo, renovador. Concordo que no citado jornal, bem como em Primeiras Estórias [...], houve muita síntese [...].

De Grande Sertão, monumento, e Corpo de Baile, não se diga nada, que preciso não é. Tutaméia, lembro de minha mãe, lá pelas fronteiras do Rio Grande do Sul, dizer para insignificância. Exemplo: Brigaram por uma tutaméia.

Esta vai a título de colaboração se para tanto servir, e como preito de admiração a quem soube mudar. [...].

Dr. Paulo Dias Fernandes.  
Hospital de Caridade – Erechim – RS  
20.8.67

A respeito da opinião do Autor sobre *Tutaméia*, crê-se numa visão eufórica, embora a tenha alcunhado de “livrinho”<sup>152</sup> em certa ocasião. Fica, contudo, altamente exposto na obra o labor minimalista de cada fragmento da obra, pois atesta e enfatiza a Rónai (1979: 194) “que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário”.

---

<sup>152</sup> A menção ocorrera em uma correspondência epistemológica entre Rosa e seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri (1981: 129), de onde se extrai o trecho específico: “Você já recebeu o exemplar do livrinho, que autografei, faz mais de um mês? Se não, é que ele deve estar ainda com o Antônio Olavo Pereira, na Livraria José Olympio Editora. [...]” (Rio, 27 de agosto de 1967).