

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Gisele Pimentel Martins

**Os provérbios na construção do poético em
Tutaméia-Terceiras Estórias**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2008**

GISELE PIMENTEL MARTINS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Prof. Dr. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo

2008

Banca examinadora

Aos meus pais, Milton e Ana, irmãos, Milton, Otávio, Sílvio, Eduardo, e marido, Pelé.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos:

ao Governo do Estado de São Paulo pela bolsa concedida, sem a qual este trabalho não seria realizado;

a minha orientadora, Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela excelente orientação, amizade, respeito e força nas horas difíceis;

aos meus pais, irmãos e sobrinhos pelo apoio incondicional e presença constante em minha vida;

ao meu marido, Pelé (Roberto), pelo apoio, companheirismo, amizade, carinho e broncas nos momentos de desespero;

a todo pessoal da PUC, Ana, Sandro, Marta, Dani Spinelli, Thais, pelas discussões e cafés, sempre produtivos;

às amigas Regina e Daniela Talora por serem minhas amigas e estarem na minha vida há tanto tempo e ainda gostarem de mim;

à Regina Costa pela correção exaustiva e atenta da dissertação;

à Carol, à Camila e à Denise, pelos cafés e pelas constantes aventuras compartilhadas;

ao pessoal do Colégio Seletivo, em especial Made, Vanda, Renata e Priscila;

à turma do colégio Eduir Benedicto Scarppari, especialmente: Leda, Simara, Lu, Fabiana, Iria, Marcos, Claudia e Adriano;

à turma do colégio Objetivo e a todos os meus alunos, meus verdadeiros interlocutores;

à professora Telma Borges, pelo carinho;

finalmente, ao pessoal da Diretoria de Ensino, João, Deusa, Adriana, Graziela, que me ajudaram nesta travessia.

RESUMO

Este trabalho investigativo tem por objeto o questionamento do papel exercido pelas sentenças proverbiais na construção poética de **Tutaméia-Terceiras Estórias**, última obra publicada em vida por Guimarães Rosa. Na hipótese levantada, os provérbios funcionam como amostra do método de composição autoral, que parte de elementos populares, como os provérbios, para submetê-los ao método da álgebra mágica, que vai extrair da sua forma convencional e generalizante aquilo que os singulariza como células poéticas cada vez que são atualizados em contextos diferentes. Essa estrutura dúplice - fixa e movente - das expressões proverbiais, guarda em seu interior o “conselho” do narrador das tradições orais, bem como o anonimato que faz delas um terreno de fronteiras movediças entre a oralidade e a escritura; o literário e o não literário. Os provérbios constituem-se, assim, células do conto crítico roseano, isto é, aquele que transcende a tradição do gênero conto para se instaurar enquanto narrativa híbrida entre a ficção e a metaficção; o poético e o científico; o literário e o ensaístico - filosófico. A metodologia de análise privilegiou como *corpus* os quatro prefácios - “Aletria e Hermenêutica”, “Hipotréllico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida” - como amostra das funções dos provérbios como estruturas que conduzem à reflexão metafictional sobre o próprio método de trabalho praticado por Rosa em **Tutaméia**, além de dois contos - “Arroio-das-Antas” e “- Uai, eu?” - nos quais os provérbios funcionam como experimentação ficcional exercida pelos próprios narradores, numa zona fronteira com a personagem e a própria figura autoral. Como conclusão, observou-se que a atualização dos provérbios em **Tutaméia** restaurou-lhes a poesia latente, obscurecida pela repetição e pelo uso automatizado de tais sentenças.

Palavras-chave: Guimarães Rosa – Tutaméia – provérbio - álgebra mágica – conto crítico.

ABSTRACT

The objective of this work is questioning the role exercised by proverbial sentences in the construction of poetic in **Tutaméia-Terceiras Estórias**, last book published by Guimarães Rosa in life. In the hypothesis proposed, the proverbs function as sample of the composition method by author, which comes from popular elements, such as proverbs, to submit them to the method of magic algebra, which will extract from its conventional and generalizing form that singularizes like poetics cells, which are updated each time in different contexts. This dual structure - fixed and moving - of proverbial expressions, keep inside the "counsel" of the narrator from oral traditions, and the anonymity that makes them a land of moving frontiers between orality and writing, the literary and non-literary. The proverbs are, therefore, cells of the critical short story of Rosa, that is, one that transcends the tradition of short story genre to introduce as hybrid narrative between fiction and metafiction; the poetic and scientific; the literary and essayistic - philosophical. The methodology of analysis focused the four prefaces - "Aletria e Hermenêutica", "Hipotrérico", "Nós, os temulentos" and "Sobre a escova e a dúvida" - as a sample of the functions of proverbs as structures that lead to metafictional reflections on the working method practiced by Rosa in **Tutaméia**, in addition to two short stories - "Arroio-das-Antas" and "- Uai, eu?" - in which proverbs work as fictional experimentation exerted by the narrators, in a frontier area with the character and the figure of the author. In conclusion, it was observed that the update of proverbs in **Tutaméia** restored them the latent poetry, darkened by the repetition and the use of that automated sentences.

Keywords: Guimarães Rosa – Tutaméia – proverb - magic algebra – critical short story.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Capítulo 1. MATERIAL POPULAR E MÉTODO ALGÉBRICO-MÁGICO	15
1.1. Material: o elemento popular	15
1.1.1. Provérbios, definição e caracterização	15
1.1.2. “Tuta e meia”, Guimarães Rosa e os provérbios	21
1.2. Método	24
1.2.1. Álgebra e Mágica: o método de composição	24
1.2.2. Estratégias poéticas da álgebra mágica	30
Capítulo 2. PRODUTO E EFEITO	33
2.1. O conto crítico: ampliação do espaço artístico	33
2.1.1. Superação de fronteiras	33
2.2. O efeito: contemplação e revelação	39
2.2.1. A graça	39
2.2.2. Provérbios e Graça	43
Capítulo 3. OS PREFÁCIOS	47
3.1. Os temulentos: crianças, analfabetos, matutos, bêbados e escritores	48
3.2. Prefácios e provérbios: práticas semelhantes	50
Capítulo 4. OS CONTOS	59
4.1. O des-fazer-ser em “Arroio-das-Antas”	59
4.2. Estratégias e revelações em “- Uai, eu?”	73
CONCLUSÃO	85
BIBLIOGRAFIA	87

INTRODUÇÃO

“O que mais me influencia é a vida, a rua, o sertão” (Guimarães Rosa, 1967, apud “Cadernos de Literatura Brasileira”, 2006, p. 78). A vida e sua beleza cotidiana, singela e complexa, delicada e rude, constituída por todo um conjunto de elementos que a tornam comum, porém única. Destinos parafraseados nas palavras de um provérbio, ou dramatizados nos causos sertanejos; vida assegurada por uma benzedura que “fecha o corpo”; personagens que vivem seus destinos comuns e únicos; situações que valem por si mesmas, “travessia”. Essa “vida” que influencia Guimarães Rosa é poeticamente visível em sua obra.

O autor extraía das coisas que via, ouvia e lia (inclusive das cartas enviadas por seu pai, que lhe contava as coisas do sertão) o incomum, o poético, o transcendente e fazia disso, por meio de seu idioma, suas portas para o infinito e a eternidade: “Vivo no infinito, o momento não conta” (Guimarães Rosa, 1991, apud “Cadernos de Literatura Brasileira”, 2006, p. 80).

Essa matéria-prima, retirada do saber e viver ordinários, transmuta-se numa literatura de feições únicas. Esse método de produção, que transforma o ordinário em literário e que abre a possibilidade para o invisível, através do visível, é nomeado por Rosa de “álgebra mágica”, por lhe parecer “mais indeterminada e, portanto, mais exata” (LORENZ, 1979, p. 15). Há aqui a justaposição de elementos paradoxais: a álgebra, ligada a relações matemáticas determinadas, e a mágica, relacionada a elementos indeterminados. O que parece importante para o escritor é, justamente, essa relação entre o exato e o indeterminado como fundamento para o literário.

Os efeitos provocados por essa literatura são igualmente paradoxais, exigindo do leitor muito mais do que uma leitura superficial em busca de entender apenas o enredo das narrativas. Ao contrário, o paradoxo, que funciona como estrutura de base da elaboração de seus textos, produz um efeito contemplativo, em que a reflexão e imersão são necessárias para que haja a revelação da graça nos três sentidos propostos pelo autor no prefácio “Aletria e Hermenêutica”, em **Tutaméia**: “Nem será sem razão que a palavra ‘graça’ guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo” (ROSA, 2001a, p. 29).

Essa estrutura compreende, ainda, (1) a matéria-prima, universo popular e cotidiano, (2) o método, a “álgebra mágica”, (3) o efeito, contemplação e revelação e (4) o produto, que Rosa chamou de “conto crítico”: “Não, não sou um romancista,

sou um contista de contos críticos. Meus romances, ou ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (LORENZ, 1979, p. 8, grifo nosso). “Conto”, aqui, não é o gênero das narrativas curtas, mas sim todo o conjunto das obras roseanas em suas especificidades.

A estrutura de seu “conto crítico” aparece de maneira intensa e concentrada em **Tutaméia – Terceiras Estórias**, volume publicado em 1967 e formado por quatro prefácios, quarenta contos e dois índices, um de leitura, outro de releitura.

Tutaméia faz dos provérbios um de seus materiais de base, disso parte o objeto de estudo: o modo como os provérbios passam pelo método da álgebra mágica, transmutando-se em células literárias capazes de produzir, em sua condensação estrutural e poética, o conto crítico e seus efeitos.

A hipótese de trabalho é que os provérbios materializam o processo artístico do conto crítico roseano e são capazes de mostrar todas as etapas desse processo. Sua origem popular, as transformações estruturais e semânticas promovidas pela álgebra mágica, o produto e seus efeitos: sentenças poéticas que difundem os efeitos da graça, como contemplação, atrativo e gracejo. As sentenças proverbiais funcionam, ainda, como células narrativas e os mesmos mecanismos praticados e visualizados nelas são visíveis nos contos e prefácios.

A “álgebra mágica” não elimina o caráter popular dos provérbios, mas acrescenta-lhes o poético e o sublime possibilitando que essas sentenças explicitem sua carga poética adormecida e atualizem os ensinamentos e metodologias de que são formadas.

O que se observa é que existem três estratégias no uso dos provérbios: a primeira, quando o autor busca nas fontes populares tais sentenças e as transmuta em matéria poética com estratégias de nítida reconstrução estrutural e poética; a segunda, quando o texto cria verdadeiras sentenças proverbiais com a mesma estrutura assertiva e bipartite dos provérbios, a partir de intensa carga poética e a terceira, quando o autor extrai os provérbios diretamente da sabedoria popular, sem nenhuma modificação estrutural aparente, mas que são (re)atualizados simplesmente por estarem nos textos e, mesmo conhecidos, possibilitam novas maneiras de expressão artística. Duas possibilidades se criam: tanto uma sentença popular transformar-se em poesia, quanto uma sentença poética popularizar-se e espalhar-se à maneira dos provérbios.

A “álgebra mágica”, como método, age sobre os provérbios originais, em seu estado bruto, transformando-os em células literárias capazes de se desenvolverem em conto crítico. O mesmo acontece com as sentenças proverbiais criadas, que, à luz da estrutura dos provérbios, constroem novas possibilidades de ensinamentos, condutas e asserções, que também são base para o conto crítico.

O método da “álgebra mágica” guarda em sua essência a exatidão e a indeterminação de um paradoxo, duplamente marcado, tanto pela álgebra, que contempla seu quinhão de exatidão indefinida, quanto pela mágica, que também é algébrica e projetada logicamente. Álgebra contaminada por magia e magia contaminada por álgebra: eis aí a entrada no território poético, espaço onde as fronteiras podem ser ultrapassadas para uma espécie de terceira margem, onde é possível contemplar e conviver com o paradoxo.

O método da álgebra mágica, por meio do paradoxo, objetiva a produção de um pensamento original, pois segundo Rosa “os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (LORENZ, 1979, p. 7). A língua aprisiona e condiciona o dizer, deixando pouco espaço para as manifestações daquilo que não tem palavra para se expressar e é aí que a poesia entra para criar expressões que possibilitem esse entredizer, exato e indeterminado ao mesmo tempo. Dessa forma, os provérbios, depois de passarem pelo crivo da álgebra mágica, já não são os mesmos, posto que transformados numa amostragem de pensamento original.

Quando Rosa forja os provérbios, explicita essa relação inglória entre pensamento e expressão. O jogo proposto, por meio de recursos poéticos como a metáfora, o paradoxo, a metonímia, o paralelismo, etc., singulariza essas sentenças proverbiais graças à álgebra mágica, responsável pela produção do pensamento original, agora iluminado pela linguagem da poesia. Os provérbios, desse modo, libertam-se de sua forma padrão automatizada e brilham por meio da linguagem poética, que os liberta, ampliando-lhes a gama de significados.

Mas é possível, também, o caminho inverso, ou seja, a partir dos contos e prefácios de **Tutaméia**, erigirem-se sentenças poéticas que se valem da mesma estrutura do provérbio - assertiva e bipartite. Neste caso, essas sentenças percorrem o caminho inverso ao dos provérbios, pois estes nascem da prática repetida e consagrada, enquanto aquelas são concebidas como cápsulas de pensamento poético, que só se materializam durante a prática do texto.

Nessa álgebra mágica, o paradoxo está tanto na maneira de composição quanto na maneira de aplicação. O autor, parafraseando o modelo popular e consagrado, discute os limites entre a linguagem cotidiana, extraída da prática, e a linguagem poética, fruto da criação e do trabalho artístico. Os provérbios se misturam e se copiam; os provérbios recriados ganham inovações poéticas e de ensinamento e aqueles poeticamente criados, no corpo do texto ficcional, pretendem-se popularmente consagrados.

Há o percurso do visível, reconhecido nos provérbios recriados ou nas sentenças construídas como tal, para o invisível do efeito de contemplação reflexiva. Dessa maneira, o imaterial e abstrato projetam-se no material e concreto. Nas palavras de Pignatari: “Um poema transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando parece estar veiculando idéias, ele está transmitindo a qualidade do sentimento dessa idéia. Uma idéia para ser sentida e não apenas entendida, explicada, descascada” (PIGNATARI, 2004, p. 18).

O produto desse método é o conto crítico, uma espécie de subgênero criado por Rosa, que concentra o paradoxo pelo caráter de reflexão meta-crítica e poética simultaneamente. Além disso, nos mesmos modelos previstos nos provérbios, o conto crítico também apresenta o elemento popular e o erudito, num resgate dessas duas tradições literárias.

Os efeitos desse conto crítico serão igualmente paradoxais: o cômico e o sublime, o material e o espiritual, o riso e a contemplação reflexiva. A meta é penetrar no universo paradoxal para se atingir o nível de maior utilização do pensamento, sua quintessência metafísica, espécie de “terceira margem”, onde é possível repousar no paradoxo e no inacabamento. Esse é um momento singular de revelação da experiência algébrica da poesia e da abstração mágica das percepções.

Desenvolveu-se a investigação em quatro capítulos assim distribuídos:

O primeiro deles se centrará no material e no método de composição de Rosa, especialmente em **Tutaméia**, a partir da matéria-prima popular dos provérbios. Para a reflexão sobre a estrutura discursiva e cultural dos provérbios, apoiou-se em estudos teóricos de Jolles (1976), Obelkevich (1997), Rocha (1995), Barthes (2004a, 2004b), Benjamin (1975) e Candido (1972).

Quanto ao método da álgebra mágica, que se configura como um tipo específico de “lógica de revelação”, em que a palavra “mágica” está relacionada à

capacidade de extrair do lógico o analógico, isto é, a lógica das sintonias, das aproximações dos díspares apontando para outro tipo de pensamento: “Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensão para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2001a, p. 29 - grifo nosso). O conceito de “álgebra mágica” é entendido a partir da correlação com a causalidade mágica formulada por Borges (2001), Monteiro (1965), Paz (1993), Fenollosa (2000), Pignatari (2004) e pelo próprio Rosa, que vê em sua álgebra da exatidão do indeterminado a “mágica” tarefa de um alquimista, capaz de tornar visível a poesia adormecida nas palavras e nas situações cotidianas.

O capítulo 2 estará centrado no produto, o conto crítico, e suas características. Para analisar o seu universo, empregaram-se tanto as definições que o próprio Rosa lhes dá, a partir da correspondência com seus tradutores, da entrevista que o autor concedeu ao crítico Günter Lorenz em 1965 e dos prefácios presentes em **Tutaméia**, quanto alguns estudos críticos – Simões (1988) e Nunes (1969 e 2006) - que se voltaram para essa questão. Ainda neste capítulo, serão analisados os efeitos da transmutação do material proverbial em conto crítico.

O capítulo 3 concentra-se na análise dos quatro prefácios do volume: “Aletria e Hermenêutica”, “Hipotréllico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida” do ponto de vista de seus vínculos com as sentenças proverbiais. Traçou-se um percurso a partir do primeiro prefácio “Aletria e Hermenêutica” que contém as bases teóricas e práticas desenvolvidas e aperfeiçoadas nos outros três prefácios. Verificaram-se várias estratégias no uso dos provérbios, todas elas seguindo um padrão de máxima exploração do caráter movente das estruturas proverbiais, que, nestes casos, numa prática metalingüística, explicitam o embate entre o que se diz e o que se deseja dizer e, ainda, materializam a liberdade do escritor para palavrear, alterar modelos consagrados para libertar a essência poética adormecida nesses modelos.

O capítulo 4 centra-se em **Tutaméia - Terceiras estórias** como campo para a investigação dos diversos procedimentos que fazem dos provérbios as figuras centrais para a encenação do conto crítico roseano, a partir da seleção de dois contos. Como o volume consta de 40 narrativas e 4 prefácios, privilegiou-se, na seleção dos contos, aqueles em que houvesse o maior número de provérbios e

diversidade de estratégias poéticas de transmutação. Neste capítulo, serão analisados os contos “Arroio-das-Antas” e “- Uai, eu?”.

No conto “Arroio-das-Antas”, há amostra do uso das duas estratégias de construção dos provérbios, isto é, tanto provérbios reinventados a partir dos originais pré-existentes, quanto aqueles que nascem inventados pelo narrador do texto, que expõe sua história em terceira pessoa. Já o conto “-Uai, eu?” foi escolhido porque nele, além dos dois expedientes presentes em “Arroio-das-Antas”, ainda foram encontrados provérbios, trazidos para o texto, sem nenhuma alteração estrutural; todos inventados ou reinventados pelo narrador-personagem.

Toda a literatura de Guimarães Rosa, como ele próprio afirma, contempla, em maior ou menor grau de concentração, os cinco elementos de base do chamado “conto crítico”, ou seja: (1) a poesia extraída de sentenças objetivas e não poéticas; (2) a superação das fronteiras entre o poético e o não poético, (3) o erudito advindo do popular, (4) rompimento com a lógica cartesiana; (5) abertura para novas (e “mágicas”) possibilidades de percepção do real. **Tutaméia – Terceiras Estórias** é a obra onde o conto crítico atinge o grau máximo de condensação, conferindo-lhe uma rara peculiaridade de ser algebricamente talhada e poeticamente exata.

CAPÍTULO 1. MATERIAL POPULAR E MÉTODO ALGÉBRICO-MÁGICO

1.1. Material: o elemento popular

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 (Guimarães Rosa apud “Cadernos de Literatura Brasileira”, 2006, p.78).

O grande elemento de influência (ou inspiração) de Guimarães Rosa são as coisas da vida, no seu correr cotidiano e comum. Lendas, anedotas, causos, mistérios, cantigas, falares, paremiologia e tudo aquilo que faz parte do universo vivo do povo chamava a atenção do escritor mineiro. Como se vê na passagem acima, em que o autor cita elementos que não têm relações entre si, qualquer coisa poderia servir-lhe de matéria poética, tudo que fazia parte do viver diário chamava-lhe a atenção.

Dentre esses elementos, os provérbios estão fortemente presentes em toda a sua obra como material para o método poético fundado sobre a álgebra mágica de Rosa.

1.1.1. Provérbios, definição e caracterização

Os provérbios apresentam-se como uma maneira de organizar o mundo de acordo com as experiências vividas. Organização materializada nas relações específicas entre as palavras, sintaxe, ritmos e metáforas empregadas no corpo de um provérbio. Experiências, portanto, formalmente organizadas e isoladas em uma estrutura própria e facilmente reconhecível.

Jolles nos ensina:

Falamos de um universo da experiência, mas é evidente que tal universo, pelo próprio fato de ser empírico, divide-se de acordo com os interesses, as ocupações e a experiência de cada classe e de cada meio – experiências que se conjugam e se encerram em universos distintos. Essas experiências encerram-se com muito maior facilidade em locuções, ou em máximas, uma vez que são adquiridas numa esfera social ou profissional específica (JOLLES, 1976, p. 133).

Experiências organizadas de acordo com o universo distinto a que pertencem, encerradas numa estrutura também distinta, reconhecida como tal por todas as esferas sociais, Jolles acrescenta:

... a Locução é, pois, a forma literária que encerra uma experiência sem que deixe de ser, por isso, o elemento de pormenor no universo do distinto. Ela é o vínculo aglutinador desse universo, sem que a coesão assim obtida o arranque ao empírico (JOLLES, 1976, p. 133).

Há um universo de acontecimentos, alguns caem na abstração, outros geram as Locuções Proverbiais que já se configuram como uma maneira de, a partir da concentração de experiências universais, particularizarem essas experiências. Os provérbios e sua forma característica, segundo Jolles, são uma atualização das Locuções Proverbiais como um recorte traçado num universo possível de experiências humanas e lingüísticas. Fazem também parte das atualizações: máximas, sentenças, adágios, aforismos que representam outras maneiras de organização lingüística e semântica, Jolles explica:

Para resumir as observações que fizemos a respeito dos fatos lingüísticos do provérbio, podemos dizer que a língua do provérbio é de natureza tal que todos os seus elementos possuem uma experiência individualizada e opõem-se a toda generalização e a toda abstração, tanto no que se refere ao sentido e às ligações sintáticas e estilísticas como no tocante à linha melódica (JOLLES, 1976, p. 142).

Parece estranho falar em “experiência individualizada” quando se fala em provérbio, conhecido por sua universalidade, mas o provérbio concentra as experiências vividas e as particulariza para, quando proferido, servirem a outras situações semelhantes. Um particular que serve ao universal, pois é a síntese das vivências em determinadas áreas por determinados grupos.

A organização estrutural, melódica e semântica de um provérbio também é uma maneira de isolar, no universo da linguagem, as relações típicas dessa atualização das locuções. Algumas construções lingüísticas só são possíveis no corpo de um provérbio. Trata-se de uma experiência isolada num modelo estrutural também isolado no universo da linguagem.

Jolles não vê o provérbio como sentença didática: “O provérbio ou ditado tampouco é um começo, mas uma conclusão; é a rubrica e o selo que se apõem a uma idéia e que o caráter da experiência lhe impõe” (JOLLES, 1976, p. 135). Sendo uma conclusão, ele traz um caráter de resignação, a experiência foi concluída, não

há mais o que fazer.

Como a experiência concentrou-se em locução proverbial e como esta se atualizou na forma particular do provérbio, podendo ser utilizada em outros casos semelhantes, há aproximação entre o universal e a vivência pessoal e cotidiana.

Em estudo bastante abrangente, James Obelkevich ensina que:

Embora sejam fáceis de ser reconhecidos, os provérbios, curiosamente, apresentam dificuldades para a sua própria definição. Mas parece existir um consenso geral quanto a serem ditos populares tradicionais que oferecem sabedoria e conselhos, de maneira rápida e incisiva. Apesar de muito usados na escrita, eles são, primordialmente, um gênero oral, muitas vezes perspicazes e astutos, empregando uma enorme amplitude de recursos retóricos e poéticos no âmbito de sua extensão limitada. Metáforas, ritmo, aliteração, assonância, construções binárias: estes e outros recursos criam, na forma do provérbio, um eco de sentido. (Nem todos são metafóricos: muitos são afirmações diretas - ...). Compacto e fácil de ser memorizado, o provérbio serve como veículo não só do conhecimento moral, mas também do prático, como as regras profissionais e informações sobre o clima (OBELKEVICH, 1997, p. 44, 45).

Trata-se de uma caracterização bastante clara e corrente, mas é perceptível que nela também está a noção do recorte, de condensação de uma experiência nos mesmos moldes propostos por Jolles.

Mais à frente, Obelkevich esclarece:

Assim, os provérbios são “estratégias para situações”, mas estratégias com autoridade, que formulam uma parte do bom senso de uma sociedade, seus valores e a maneira de fazer as coisas (...). Esse ar de autoridade é ampliado por uma outra característica: sua impessoalidade. Oferecendo conselhos estereotipados para problemas recorrentes, os provérbios não observam o que indivíduos podem sentir como algo único ou pessoal em uma determinada situação; e, sejam metafóricos ou abstratos, logram seu intento de maneira indireta, em terceira pessoa, deixando que o ouvinte tire suas próprias conclusões. Anônimos, tradicionais, autoritários, têm uma existência própria, independente de autores, falantes e ouvintes. (...) suas palavras não são suas, mas as da comunidade ou do senso comum que falam por intermédio dele. De fato, a autoridade dos provérbios está arraigada na própria língua (OBELKEVICH, 1997, p. 45).

Para Obelkevich, as experiências universais de Jolles representam o “bom senso de uma sociedade, seus valores e a maneira de fazer as coisas” (OBELKEVICH, 1997, p. 45). Como os provérbios representam a síntese das experiências e saberes, eles uniformizam sentimentos e vivências e ainda conferem certa universalidade quando são proferidos e, quando adequados à situação prática, indicam que aquela situação está prevista no molde sociais. Um fato isolado previsto pela comunidade ganha *status* de universal.

Trata-se de uma voz atemporal e, ainda, segundo Obelkevich, “Se não são antigos, parecem sê-los, e às vezes são arcaicos em seu vocabulário ou construção” (OBELKEVICH, 1997, p. 45). Com aura de conhecimento universal, arraigado à origem do homem e da linguagem, os provérbios podem ditar as normas e comportamentos sociais na estrutura binária e poética em que se apresentam.

O estudo de Obelkevich traça uma linha histórica sobre a evolução, usos e usuários dos provérbios, e tem como objetivo defender que os provérbios são uma boa fonte para o estudo da história social da linguagem e acrescenta que houve épocas em que as crianças aprendiam os provérbios na escola para internalizarem as condutas e normas sociais vigentes, o que reforça o caráter de conhecimento universal a ser transmitido como uma forma de sabedoria extraída das experiências ancestrais, isolando e materializando situações e normas coletivas e exemplares.

Em estudo sobre a enunciação dos provérbios, Rocha reforça:

... (o provérbio) pode ser reconhecido por suas características formais e semânticas. Formalmente é um verso ou quase verso, apresentando muitas vezes rima, assonância, metáforas, estrutura geralmente bimembre, elipse, etc. Do ponto de vista semântico ‘deve encerrar uma mensagem admoestadora ou conselho’, segundo M. Steinberg (1985, p. 10)”(...) pois o provérbio deve ter, além das características mencionadas acima, uma estrutura de frase completa (...) (ROCHA, 1995, p. 11).

Outro aspecto que a pesquisadora levanta diz respeito ao tempo verbal da enunciação dos provérbios “...no caso específico dos enunciados proverbiais, em que tempos do passado e do futuro adquirem o mesmo valor temporal do ‘presente’,...” (ROCHA, 1995, p. 37-38). O provérbio parece sempre ser adequado ao momento em que é proferido, sempre atualiza uma verdade ancestral, daí seu caráter ritualístico. Mesmo sentenças antigas, tornam-se atuais quando proferidas.

E, ainda sobre as características enunciativas dos provérbios, afirma que:

O provérbio, ao contrário, tem forma fixa e ficaria descaracterizado se o reenunciássemos livremente: deve ser citado tal qual, já que seu estatuto de citação é condição *sine qua non* para sua identidade (ROCHA, 1995, p. 138).

Como se percebe, a forma é condição necessária para a identidade, para que o provérbio permaneça provérbio e, naturalmente, para que conserve em si essas características ele deve ser proferido tal qual sua origem determina. Entende-se que, para Rocha, caso o provérbio sofra alguma modificação, ele, então, deixaria de ser provérbio. Ele vale pelo que é como citação de um discurso alheio, sua autoria

se perde no anonimato, ele é atualizado pela performance do enunciador.

Numa perspectiva diferente da estudada até agora, Barthes, em seu estudo sobre as máximas, sentenças e reflexões em La Rochefoucauld, que pode ser estendido aos provérbios, pela semelhança estrutural, ensina sobre a forma poética das máximas:

... e como, apesar de tudo, essas palavras-vedete se erguem sobre certo fundo mais modesto, tenho o sentimento (aliás profundamente estético) de estar tratando com uma verdadeira economia *métrica* do pensamento, distribuída no espaço fixo e finito que lhe é reservado (o comprimento de uma máxima) em tempos fortes (as substâncias, as essências) e em tempos fracos (palavras-ferramenta, palavras relacionais); é fácil reconhecer nesta economia um substituto das linguagens: existe, como se sabe, uma afinidade particular entre o verso e a máxima, a comunicação aforística e a comunicação divinatória (BARTHES, 2004b, p. 83).

Barthes faz uma separação entre os tempos fortes e fracos no corpo da máxima; os tempos fortes são marcados pelas “palavras-vedete”, que acabam “roubando a cena” do espetáculo da máxima, e os tempos fracos surgem no emprego dos termos relacionais ou simplesmente, as “palavras-ferramenta”. Os termos “relacionais” são a parte aforística e as “palavras-vedete”, o verso e o que é capaz de se erguer sobre um cenário sóbrio e modesto.

A proposta de que o pensamento está concentrado na métrica da máxima também é significativa, fazendo das máximas uma célula de pensamento poético por meio da condensação de imagens, da metáfora e da construção sonora.

O que chama a atenção nesta perspectiva é que a máxima (ou o provérbio) é atualizada não só pela reenunciação do conhecimento ancestral, mas também pela poeticidade de sua estrutura. É fato que nem todos os provérbios proferidos até hoje conservam essa poeticidade, justamente porque seus versos já caíram no rol das expressões comuns, pelas quais passamos sem nos determos.

Walter Benjamin também prevê, nos provérbios, a concentração de um pensamento e emprega a expressão “ideograma de uma narrativa”, para referir-se ao provérbio, em seu clássico ensaio “O narrador”:

A matéria é tratada de tal maneira, que talvez o provérbio possa, com especial facilidade, dar uma idéia exata, desde que seja possível considerá-lo como ideograma de uma narrativa. Provérbios – assim seria possível dizer – são escombros, existentes no lugar de antigas histórias, nos quais a moral envolve um gesto como se fosse hera a enrolar-se em torno dos muros (BENJAMIN, 1975, p. 80 – grifo nosso).

Para Benjamin, os provérbios podem demonstrar como era a relação entre o

narrador e sua matéria, uma vez que as experiências advindas da condição humana são a matéria-prima das narrativas. O autor corrobora com a definição tanto da forma condensada dos provérbios quanto de seu teor de ensinamento e de conselho, próprio dos narradores da tradição oral.

Candido foi outro estudioso dos provérbios e analisa-os do ponto de vista de sua função enquanto repetição e lugar-comum:

Todos são modos de petrificar a língua, de confinar o seu dinamismo a um código imutável, cuja principal função é eliminar a surpresa e, portanto, a abertura para novas expectativas. Eles formam um sistema coeso, na medida em que o provérbio é na verdade o lugar-comum elevado pela repetição e a um alto grau de formalidade. No mundo fechado, o discurso vai assumindo cunho regular, que provoca a recorrência e dá um ar de meio rifão às expressões marcantes. No limite, o dito proverbial reveste um caráter freqüentemente semi-religioso de sentença e oráculo, quase sacralizando as normas de sustentação do grupo (CANDIDO, 1972, p. 103, 104).

Inicialmente, o autor chama a atenção para o embate entre o dinamismo da vida e a rigidez do provérbio, e vê, no provérbio, uma maneira de eliminar as surpresas inerentes à vida. Candido, assim como os autores já mencionados, vê nas sentenças proverbiais um sistema coeso e formal, que instaura um saber que influencia o grupo onde é proferido e aceito, assumindo, até mesmo, um caráter religioso e oracular. Com força de oráculo, o provérbio acredita na imobilidade do mundo e de seus valores. O próprio provérbio é percebido como uma estrutura fechada e necessária, que precisa ser reproduzida sempre da mesma maneira para que sua eficácia se concretize.

Quando os provérbios são proferidos, porém, além da carga de ancestralidade que trazem, tem-se a emergência do presente, pela sua reatualização, então, não se pode deixar de considerar que uma tensão é criada: a estrutura fixa do provérbio, em contraposição a uma linguagem movente, sujeita ao desgaste e às transformações do tempo.

Os provérbios marcam a tensão entre o imutável e o mutável, entre a rigidez da sentença proverbial e o mundo movente. Pode, ainda, ser renovado a cada momento, pela adequação de seu uso e pela carga de poeticidade que carrega, com base no paralelismo rítmico e na condensação de significados num espaço mínimo.

Além disso, mesmo que os provérbios prevejam um mundo que se parafraseia, que iguala os sentimentos e experiências humanas de todos os tempos, eles inserem essas mesmas vivências comuns em situações universalmente

conhecidas e até modelares, dando ao cotidiano uma aura universal.

1.1.2. “Tuta e meia”, Guimarães Rosa e os provérbios

João Guimarães Rosa, como apreciador da cultura popular, suas crenças, mitos e falares, inscreve muitos provérbios em suas narrativas.

Porém, são poucos os estudiosos que se dedicaram a um estudo mais aprofundado sobre os provérbios na obra do escritor mineiro. Tais estruturas são importantes em seu processo criativo, chegando o próprio autor, em carta a seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, a afirmar: “Ora, já deve ter notado que freqüentemente eu utilizo a matéria de provérbios ou de lugares-comuns, para obter uma nota de humour” (ROSA, 2003b, p. 311).

Até este momento, há uma bibliografia mais numerosa que trata dos provérbios em **Tutaméia – Terceiras Estórias**¹; nas demais obras do escritor, esse estudo é ainda muito escasso.

Benedito Nunes, em ensaio de 1969, observa aspectos importantes sobre os provérbios e ditos paremiológicos em **Tutaméia**:

Da modificação de locuções e provérbios, que soem representar a sabedoria consagrada e popular, obtém Guimarães Rosa um novo sentido, de mistura com o não-senso. (...)

O cômico na linguagem não se detém nesse enriquecimento por inversão de termos e transposição de significados. Continua, já em outro nível, na criação, que é réplica à imaginação popular e ao folclore, de autênticos provérbios e ditos (NUNES, 1969, p. 207).

O estudioso dá grande peso aos provérbios modificados por Rosa e àqueles por ele criados, pois mantêm o folclórico e o popular típico das sentenças proverbiais, além de trazerem humor misturado ao não-senso, acrescentando novos sentidos às sentenças. Nunes observa duas maneiras de inserção dos provérbios em **Tutaméia**: a modificação de locuções e provérbios e, ainda, outras sentenças, criadas, como réplicas a provérbios e ditos. Nunes afirma, ainda, que:

¹ Todas as referências à **Tutaméia -Terceiras Estórias** são feitas a partir da 8ª edição, publicada em 2001, pela Nova Fronteira, na cidade do Rio de Janeiro; empregou-se a abreviação (T) para referir-se a esta obra.

De fato, o jogo da linguagem, levado, em *Tutaméia*, ao extremo do paradoxo, voltaia nas diversas glosas humorísticas a expressões comuns, e num confronto exaustivo com o mundo e com a existência expande-se na criação de vocábulos novos. Foi a dúvida, a tudo problematizando, que impulsionou esse jogo e que o conduziu àqueles últimos limites, onde a linguagem se transforma em meio de revelação, para dizer o que antes não podia ser dito (NUNES, 1969, p. 209).

Assim, observa-se que, muito mais que simplesmente uma possibilidade de “humour”, os provérbios e frases feitas ganham densidade dramática, testemunho do embate entre o corriqueiro e a criação reveladora.

Outro interessante trabalho é o desenvolvido por Santos, no qual a pesquisadora faz um levantamento, em todos os quarenta contos e quatro prefácios de *Tutaméia*, dos provérbios recriados por Rosa e seus respectivos originais, além de estudar os procedimentos lingüísticos empregados por Rosa para a modificação dos provérbios e clichês. A pesquisadora esclarece:

O que se verifica, configurada na sistemática modificação fraseológica dominante no texto, constitui, da parte do escritor, “uma aplicação consciente da liberdade criadora” diante do material por ele observado em todos os quadrantes: no mundo, na língua, no corpo social, destinatário da comunicação artística, e diante do julgamento dos peritos em questão de correção gramatical, de Literatura e Crítica (SANTOS, 1983, p. 538).

A posição de Santos e de Nunes coincide; os dois pesquisadores vêem, nas criações de Rosa, um embate entre o mundo por ele observado e sua habilidade e liberdade criadoras. O provérbio recriado é um espaço em que essa tensão se revela visto que se trata da renovação de uma estrutura conhecida e consagrada, que recupera sua carga poética e revela seu potencial artístico:

A modificação do clichê varia enormemente de figura em *Tutaméia*. É uma experiência extraordinária a verificação de como o escritor Guimarães Rosa vai “tirando do bolso”, não mais “rios, cada qual com sua cor de água” (na invenção poética de Drummond), mas “novidades”, a partir das velhas formas de uso corrente, e, desconstruindo-as, desperta-lhes sentido novos (SANTOS, 1983, p. 547).

Para Santos e Nunes, desconstrução de velhas estruturas não anula o sentido anterior, mas acrescenta novos sentidos aos já consolidados pelo provérbio original:

(...) o “grupo fraseológico”, uma vez rompido ou parodiado, mediante as modificações mais inesperadas, instala uma surpresa mais forte e mais durável: a comparação inevitável, pelo leitor, da forma estereotipada com a expressão nova, detém a atenção na singularidade do fato (SANTOS, 1983, p. 537 - grifo nosso).

Daí extrai-se que as duas formas são previstas na leitura, a convencional e a modificada, uma depende da outra para que haja a máxima expressividade poética.

Há, ainda, o significativo trabalho de Simões que vê nos provérbios recriados e criados por Rosa em **Tutaméia** a possibilidade de reflexão:

O provérbio funciona como um tipo de metáfora, descrevendo uma situação idêntica à ação. Ainda que não transgrida a fórmula consagrada, a função é semelhante à das outras estórias (de *Tutaméia*): trata-se de um preceito para pensar.

Ao lado dos provérbios modificados, há que assinalar a presença de imagens prosaicas, elo de ligação entre a linguagem erudita e popular nos contos das *Terceiras Estórias*, que, por outro lado, acentuam o tom cômico da narrativa (SIMÕES, 1988, p. 125 - grifo nosso).

Segundo Simões, as narrativas de Guimarães Rosa, especialmente as de **Tutaméia**, introduzem sentenças que suspendem a narração propriamente dita para provocar a reflexão do leitor. Para a autora existem três instâncias: o erudito, advindo da modificação dos provérbios, o prosaico, advindo das imagens propostas nas narrativas e o cômico, que aflora a partir desse contraste.

Percebe-se que os provérbios se inserem em **Tutaméia** de três maneiras diferentes: (1) recriações a partir de provérbios consagrados, (2) sentenças que mantêm as mesmas características estruturais e poéticas dos provérbios e (3) provérbios reproduzidos sem nenhuma alteração estrutural em relação aos originais.

Do primeiro caso, bons exemplos seriam: “Haja a barriga sem o rei” (T, p. 40); “(...) aquele caminho não ia dar a Roma nenhuma” (T, p. 215); “(...) a andorinha e o verão por ela feito” (T, p. 217); “Marinheiro de primeira nem de última viagem” (T, p. 234); “Então, homem que vale por dois não precisa estar prevenido?” (T, p. 248) Como se observa, nos exemplos colhidos, a referência aos provérbios originais é nítida, operaram-se algumas modificações, mas as palavras centrais permaneceram.

Do segundo caso, alguns exemplos possíveis: “a gente tem de temer a gente” (T, p. 79); “não esperar; adiar de ser” (T, p. 206); “(...) no mal falar e curto calar” (T, p. 210); “Quem quer viver faz mágica” (T, p. 247). A estrutura das sentenças proverbiais é mantida: bipartite e completa, rimas, como esperar/adiar, falar/calar, mensagem admoestadora ou conselho, atemporal, impessoal, concentração de um pensamento numa métrica, metáforas, elipses, todos os recursos empregados nas frases feitas foram mantidos nas sentenças criadas.

Do terceiro caso: “Quem menos sabe do sapato é a sola” (T, p. 249); “Quem entra no pilão vira paçoca” (T, p. 250); “(...) janeiro afofa o que dezembro endurece”

(T, p. 257). Nesse caso, o número de sentenças é mais reduzido, mas também se configura num método de apropriação do elemento popular.

Conforme se percebe, a maneira de inserção é diferente e isso se deve, possivelmente, ao questionamento proposto em vários níveis: do ensinamento que o provérbio encerra; de sua estrutura pronta que se presta facilmente ao jogo da linguagem versejadora e da condensação de pensamentos, mesmo que, em alguns casos, a mensagem admoestada inscreva um paradoxo, ou algo que sugira não a repetição, mas o movimento; da aplicação prática das sentenças que podem ser facilmente inseridas e, ainda, da seriedade das sentenças, reconstruídas, construídas, ou copiadas de maneira a dar um aspecto informal e mesmo cômico aos textos.

Do exposto, extrai-se que os provérbios configuram-se como matéria-prima da construção poética de Rosa.

1.2. Método

1.2.1. Álgebra e Mágica: o método de composição

A poesia é também uma irmã tão incompreensível da magia...
(Guimarães Rosa, in: LORENZ, 1979, p. 15)

Os provérbios, bem como os demais elementos populares, não são transpostos, em seu aspecto bruto, para as obras de Guimarães Rosa. Eles passam por um processo que o autor chamou de “álgebra mágica”:

Talvez com a restrição de que eu não qualificaria meu conceito mágico de “realismo mágico”; eu o chamaria antes “álgebra mágica”, porque é mais indeterminada e, portanto, mais exata (LORENZ, 1979, p.15).

Certamente, o paradoxo é uma das feições com as quais a lógica de Rosa é construída. Álgebra e mágica, o exato e o indeterminado como método de transformação da matéria popular em literária. Um nome que em si já contempla uma visão crítica e poética do fazer literário.

Começando pelo termo “mágica”. Tal palavra parece bastante comum ao vocabulário de Rosa que a emprega várias vezes em diferentes situações. No prefácio “Aletria e hermenêutica”:

Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensão para mágicos novos sistemas de pensamento (T, p. 29, 30).

“Mágicos pensamentos” parecem ser aqueles que escancham com a lógica e perseguem outra realidade, superior a essa; podem ser atingidos através dos chistes, que, contrariando o discurso corrente, são mecanismos que servem ao fim da “poesia e da transcendência” (T, p. 29). A “mágica”, assim concebida, é uma maneira de se atingir o poético.

Vale ressaltar que a idéia contida em “mágicos novos sistemas de pensamento” apresenta seu quinhão de paradoxo, a entender-se o termo “mágicos” como busca de uma essência poética, algo que não se explica racionalmente, mas é percebido através das sintonias e correspondências entre coisas distantes. As palavras “sistema” e “pensamento” sugerem o oposto, algo capaz de ser ordenado e logicamente entendido.

A associação entre esses termos já se mostra como uma “realidade superior”, capaz de ampliar os sistemas de pensamento em mágicas novas percepções da lógica e da realidade, naquilo que parece uma amostra do exercício que será feito em toda **Tutaméia**.

Adolfo Casais Monteiro, ao falar sobre poesia, esclarece:

... ser a poesia uma operação mágica, de não poder deixar de se reconhecer na transfiguração da palavra que se opera na poesia, qualquer forma de alquimia, uma transformação do mais vil no mais nobre metal (MONTEIRO, 1965, p. 31).

Parece ser esse um dos sentidos de “mágicos pensamentos” de que fala Rosa em seu prefácio. Pensamentos que se transfiguram de vil em nobre para abarcar o imponderável e novas possibilidades cognitivas de apreensão do real. Como se a “realidade superior” fosse essa expansão do significado, e do significante, que a palavra poética pode sofrer.

Jorge Luis Borges também explorou o termo “mágica” de maneira muito semelhante a Monteiro e Rosa:

Claro, há duas maneiras de usar a poesia – pelo menos duas maneiras opostas (há muitas outras, claro). Uma das maneiras é o poeta usar as palavras comuns e de algum modo torná-las incomuns – extrair-lhes a mágica (BORGES, 2001, p. 94).

E ainda:

Creio que nossa idéia de as palavras serem uma simples álgebra vem dos dicionários (...). Acho, porém, que o fato de termos longos catálogos de palavras e explicações nos faz pensar que as explicações esgotam as palavras, e que qualquer uma dessas moedas, dessas palavras, pode ser trocada por outra. Mas acho que sabemos – e o poeta há de sentir – que toda palavra subsiste por si mesma, que cada palavra é única. (...) essa idéia de as palavras começarem como mágica e serem reconduzidas à mágica pela poesia é a meu ver, verdadeira (BORGES, 2001, p. 97).

Borges confronta as palavras do dicionário com a palavra poética, dotada de uma mágica primordial e inerente. O dicionário apresenta-se como um catálogo útil para quem gosta de sinônimos, significados e explicações para as palavras, ou seja, a princípio é um instrumento de ampliação do vocábulo. Mas, como nota Borges, a palavra poética não se encaixa, necessariamente, naquilo que o dicionário prescreve, seu compromisso é com sua essência mágica e isso é inapreensível pelos dicionários.

É significativo observar a confluência entre as idéias desses três escritores em torno da magia da palavra poética. Para Borges, a mágica, inerente às palavras, é uma espécie de poesia primitiva que pode ser restaurada pelo emprego poético das palavras comuns. Não há de ser a tentativa de esgotar um vocábulo, trazida pelo dicionário, que limite os usos naturalmente poéticos dos vocábulos.

A poesia faz aflorar, nas relações que estabelece entre as palavras ou mesmo na maneira de reorganizar um vocábulo no interior de um verso ou parágrafo, a magia perdida das palavras. Termos comuns conduzindo a outras possibilidades de percepção como se o corpo do vocábulo recriado ou empregado de uma maneira inusitada fosse a materialização dessa mágica.

A poesia restaura a magia, isto é, o potencial poético da palavra que deseja mais do que simplesmente veicular um sentido, mas ser ela mesma o significante e o significado, palavra tratada como coisa, nas palavras de Décio Pignatari “*Mostrar um sentimento e não dizer o que ele é – isto é poesia*” (PIGNATARI, 2004, p. 51).

Esse potencial poético, aqui traduzido pelo termo “mágica”, já existia na palavra original e se perdeu com o uso. Todas as palavras, portanto, podem ser poéticas e passar do comum ao inusitado; de explicações lógicas às percepções; de moeda à poesia e, finalmente, do visível ao invisível.

Para Fenollosa, a palavra primordial, mágica, segundo Borges, segue a “ordem natural – isto é, à ordem de causa e efeito” (FENOLLOSA, 2000, p. 119), tem semelhança estrutural com o acontecimento que designava, aproximando a linguagem da coisa representada e, para o estudioso:

Entre nós, o poeta é o único para quem os tesouros acumulados das palavras da raça são reais e ativos. A linguagem poética é sempre vibrante das ressonâncias de sons harmônicos e de afinidades naturais (FENOLLOSA, 2000, p. 130).

Fenollosa chama essa poesia que se aproxima das ações universais da Natureza de “poesia dramática” (FENOLLOSA, 2000, p. 119). Trata-se de uma palavra poética que faz surgir toda a carga metafórica assumida ao longo dos tempos e, ainda, refaz na palavra todo seu percurso poético até restabelecer seu estado primordial.

Esse processo é detectado por Fenollosa no ideograma da língua chinesa, o qual, segundo ele, é corporificado pelas imagens picturais que concentram ações e processos naturais que foram se sobrepondo ao longo dos tempos:

...a língua chinesa, com seu material peculiar, passou do visível para o invisível através de um processo exatamente idêntico ao empregado por todas as raças antigas. Esse processo é o da metáfora, a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais (FENOLLOSA, 2000, p. 127).

A metáfora de que fala Fenollosa, presente na poesia chinesa e em todas as “raças antigas”, conduz à mágica e à revelação daquilo que estava invisível no visível; as imagens são visíveis, materialmente falando, desenhadas no corpo do papel, mas as relações que as imagens provocam são imateriais. É Pignatari quem explica: “A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso” (PIGNATARI, 2004, p. 53). A precisão é necessária, é através dela que a imprecisão é revelada.

O termo “álgebra”, colocado por Rosa como alternativa a “realismo”, que possui carga semântica própria, não chega a ser detalhado pelo autor e remete a um vocábulo estranho ao universo da literatura. A escolha é justificada por Rosa: trata-se de palavra “mais indeterminada e, portanto, mais exata” (LORENZ, 1979, p.15).

“Álgebra” faz parte do universo da Matemática, tem sua origem no árabe e significa, segundo o **Dicionário Aurélio Século XXI** eletrônico:

Álgebra: [Do ár. al-ğabāra (t), 'reunião, reintegração daquilo que se quebrou', 'restauração de ossos fraturados'; em ár., aparece no início de uma expressão que designava os cálculos algébricos e significa 'ciência da reintegração e equiparação'.] (HOLANDA FERREIRA, 1998).

Vista como ciência, a álgebra trabalha com operações de equiparação entre as partes distintas. Na maneira empregada por Rosa, portanto, entende-se que há mágica e lógica colocadas no mesmo plano de importância. Equiparação entre

racional e o irracional. Opostos que se completam, se equilibram e se desequilibram.

O termo “álgebra”, ainda, traz a concepção de restauração daquilo que se perdeu. Retomando Borges (2001) e o próprio Rosa, vemos a idéia da mágica contida na origem do termo “álgebra”, a restauração do que se quebrou, se perdeu, como no caso da palavra poética que é a restauração da mágica primordial das palavras. Importante salientar que, na entrevista já referida, Rosa também associa o escritor a um “feiticeiro da palavra”:

Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista. A alquimia do escrever precisa de sangue no coração. Não estão certos, quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão (LORENZ, 1979, p.13).

Processo químico, alquimia, transformação, sangue, são algumas das possibilidades de lidar com as palavras e convertê-las em poesia advinda da transformação talhada no corpo da palavra e de seus usos diários. Palavra quimicamente concebida para atingir esferas mágicas e metafísicas.

Percebemos como as duas expressões “mágicos novos sistemas de pensamento” (T, p. 30) e “álgebra mágica” (LORENZ, 1979, p. 15) são equivalentes. Ambas guardam uma essência de paradoxo, única forma de apreender o inapreensível. Oliveira entende esse paradoxo como:

A fórmula paradoxal é uma cifra condensada de múltiplos sentidos capaz de apreender o inapreensível numa expressão inacabada. Para traduzir uma realidade contraditória nada melhor do que o “paradoxo”, que numa fórmula aparentemente sem sentido consegue materializar essa faísca instantânea de verdade entre o ser e o não-ser, o dizível e o indizível (OLIVEIRA, 2007, p. 554).

Esse paradoxo é explicitado por Octavio Paz:

O mundo de operação do pensamento poético é a imaginação e esta consiste, essencialmente, na faculdade de relacionar realidades contrárias ou dessemelhantes. Todas as formas poéticas e figuras de linguagem têm um traço em comum: procuram e, com freqüência, descobrem semelhanças ocultas entre objetos diferentes. Nos casos mais extremos, unem os opostos (PAZ, 1993, p. 146, 147).

A procura pelo que está encoberto, álgebra e mágica, lógico e ilógico, intuição e razão, os opostos que encontram espaço privilegiado no literário, onde o paradoxo repousa:

A operação poética concebe a linguagem como um universo animado, perpassado por uma dupla corrente de atração e repulsão. Na linguagem se reproduzem as lutas e as uniões, os amores e as separações dos astros e das células, dos átomos e dos homens. Cada poema, seja qual for seu tema, sua forma e as idéias que informa, é antes de tudo e sobretudo um pequeno cosmo animado. O poema reflete a solidariedade das “dez mil coisas que compõem o universo”, como diziam os antigos chineses (PAZ, 1993, p. 147).

Na colocação de Paz, vê-se o método e o produto: a operação poética concebe um “pequeno cosmo animado”, à semelhança das metáforas chinesas que guardam, em seus desenhos pictográficos, imagens que se sobrepõem sem exclusão e, com isso, adensa-se o poema.

O “pequeno cosmo animado”, de Paz, aproxima-se daquilo que Fenollosa chamou de “poesia dramática” (FENOLLOSA, 2000, p. 119), em que, as palavras seguem as leis da natureza e, desta forma, as lutas, os dramas humanos são sobrepostos e vão se fixando na palavra que é capaz de abarcar todos eles numa representação por inclusão.

A “álgebra mágica” parece empregar esse mesmo método, ao aglutinar paradoxos esperando o momento da “faísca”, da revelação. Concretiza, no embate entre o racional e irracional, o momento instantâneo de revelação, que se dá num lampejo, intenso e passageiro.

Ainda sobre o paradoxo, entre método e sensibilidade, Pignatari esclarece “Mas a ciência não deixa de lado, completamente, o pensamento analógico, que é o pensamento das *formas*: o homem também precisa medir e comparar – ele não pode apenas contar” (PIGNATARI, 2004, p. 51, 52) e ainda:

O pensamento lógico tende a dividir as coisas em partes; o pensamento analógico a mostrá-las em conjunto, como um todo. O pensamento lógico trabalha com unidades discretas, ou seja, separadas (letras, números); o analógico, com realidades contínuas. O tempo, o espaço, o peso – são realidades contínuas (PIGNATARI, 2004, p. 52).

O pensamento analógico, proposto por Pignatari, contempla o pensamento lógico, já que aquele é a realidade contínua, o conjunto, ele contém o pensamento lógico também. A equiparação de opostos, logicamente organizados, mas que “criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico” (PIGNATARI, 2004, p. 53).

Por meio dessa sobreposição de paradoxos, a álgebra mágica, como método de composição, consiste em transmutar o elemento cotidiano, pragmático, comum e conhecido, e aí se incluem os provérbios, em algo invisível aos olhos da razão, mas

apreensível por outras esferas da cognição: aquela que aposta na sintonia e na integração entre elementos contrastantes.

Observa-se, também, que os provérbios apresentam disparidades, se pronunciados no presente, fazem emergir a ancestralidade; suas sentenças rígidas se opõem ao mundo movente; quando Rosa emprega sua álgebra mágica e os modifica, o aspecto duplo fica evidente, porque, assim como as palavras, os provérbios também apresentam uma origem, uma tradição que se atualiza ao longo dos anos e dos usos. Evidencia-se a convivência entre a tradição do provérbio e as modificações que este sofre ao inscrever-se em cada nova performance, no presente.

A álgebra mágica prevê a associação entre as tradições de um vocábulo (ou um provérbio) e suas atualizações. Tradição agregada à modernidade. Paradoxalmente, é a modificação do provérbio que restaura a poesia primordial perdida, numa equação algébrica de restituição da mágica.

No desenvolvimento deste trabalho, cada um dos termos da “álgebra mágica” foi apresentado separadamente, sem ignorar que existe um impacto causado por união tão paradoxal como a proposta por Rosa, como se o nome de seu processo artístico contivesse, nos dois vocábulos unidos, toda a exatidão e aplicação dos métodos de Rosa, a magia, o inexplicável e o racional poeticamente organizados.

1.2.2. Estratégias poéticas da álgebra mágica

O método algébrico mágico submete os provérbios a estratégias poéticas que dão visibilidade e presença ao que se perdeu pelo automatismo do uso pragmático. Dessa forma, atinge-se uma nova dimensão de responsabilidade e de consciência da forma, uma dimensão meta-física e meta-crítica.

Os recursos poéticos empregados são aplicados na linguagem; ela possibilita o trânsito do físico para o reflexivo-sensível. Explicita-se, nos provérbios, a criação, ela não se camufla, ela se apresenta como tal e presta-se a novas possibilidades de sensibilidade e de arte. Trata-se de metalinguagem em que a discussão sobre a arte está na própria maneira de empregar a matéria-prima, que se mostra, efetivamente, como criação.

Um modelo que, sem excluir o pragmático e preciso, inclui o poético e o pensamento reflexivo. A forma nova chama a atenção para si e para o provérbio que a originou num acúmulo de sentidos.

Propor novas possibilidades de sentido e problematizar as sentenças proverbiais provoca a ampliação de seu campo de atuação, que, não mais restrito a algumas situações cotidianas, expande-se em novas possibilidades de dizer, de atuar e de comover. Expandir os provérbios em novas possibilidades de dizer mostra-se como uma maneira crítica de lidar com a matéria-prima popular, além de incluí-la no âmbito das experiências universais.

Reformulando-se os provérbios, questiona-se a maneira como encaramos a linguagem cotidiana e o tratamento que damos a ela. Os novos provérbios não são mais reproduzidos maquinalmente e, dessa forma, explicita-se o pensamento original que eles guardam, ainda que isto seja questionado ou parodiado.

Muitas são as estratégias empregadas por Rosa, em **Tutaméia**, para provocar um contraste, ou mesmo para encenar o ensinamento do provérbio original, como acontece em: “Eu estava na água da hora beber onça (...)” (T, p. 250). Trata-se de uma inversão paródica da sentença: “Na hora da onça beber água”. Essa sentença é empregada, tradicionalmente, para sugerir um momento de grande confusão, quando as coisas vão ficar complicadas. Na versão de Rosa, para o provérbio, esse aspecto de desordem e de confusão fica materializado poeticamente, já que as palavras estão todas fora de ordem, formando uma sentença paródica, sem sentido lógico.

Outro exemplo de efeito cômico é aquele produzido pela sentença “aquele caminho não ia dar a Roma nenhuma” (T, p. 215), que dialoga com a sentença “Todos os caminhos levam a Roma.” Nesse caso, a sentença recriada dialoga semanticamente com a sentença original, ação necessária para que o efeito de humor seja percebido, já que Roma é só uma, os caminhos é que são diversos (no original), mas no provérbio recriado, Roma passa a ser um lugar genérico e o caminho específico. “a Roma nenhuma”, “aquele caminho”; há uma inversão, “o caminho” e “várias romas” se opõe a “os caminhos” e “a Roma”. A organização sintática das duas sentenças é bastante semelhante:

- 1) “aquele caminho não ia dar a Roma nenhuma”.
- 2) “Todos os caminhos levam a Roma”.

No primeiro caso, o sujeito “aquele caminho” é marcado pelo singular e pelo pronome demonstrativo que especifica o sujeito; no segundo, “todos os caminhos”, o mesmo núcleo, “caminhos”, é marcado pelo pronome indefinido, “todos”, e pelo plural, reforçando a idéia de caminhos genéricos. Os predicados, “não ia dar a Roma nenhuma” e “levam a Roma”, reforçam a inversão do termo específico. “A Roma nenhuma” dá uma idéia genérica, como se Roma, aqui, fosse um lugar qualquer, enquanto que “a Roma” é um lugar específico.

No provérbio recriado, a ênfase é na escolha do caminho errado, que não ia chegar a lugar nenhum; no caso do provérbio original, a ênfase é, ao contrário, na possibilidade de que há vários caminhos a seguir, porque todos chegam ao lugar desejado e certo. No provérbio recriado, valoriza-se o erro e, no original, o acerto.

Nas sentenças criadas, os procedimentos poéticos são diversos; há estruturas tradicionalmente proverbiais, todas de **Tutaméia**, como “quem calca, não conserva.” (T, p. 259), bímembre, assertiva, sintética, centrada em verbos empregados no presente do indicativo (como em “quem cala, consente”; “quem procura, acha”, etc.); estruturas comparativas como “esperar vale mais que entender” (T, p. 257). Nesse caso, tem-se a comparação inusitada entre “esperar” e “entender”; sentenças metafóricas “O gênio é punhal de que não se vê o cabo” (T, p. 54) ou ainda “Toda grande distância pode ser celeste” (T, p. 46-47); outras ainda podem ser paradoxais como “Caráter de mulher é carcos e cascas” (T, p. 44) ou “as coisas começam deveras é por detrás” (T, p. 42).

Muitos outros exemplos poderiam ser dados, as sentenças criadas e as recriadas passam pelo crivo da álgebra mágica, que, empregando estratégias poéticas consagradas, já detalhadas por Santos (1983), promovem a abertura para novas percepções e recriações do real. O método de trabalho singulariza os provérbios e os coloca no mesmo nível de possibilidades poéticas; tanto as sentenças consagradas popularmente quanto aquelas que já nasceram poéticas e ficcionais. Das duas formas, a poesia é possível.

CAPÍTULO 2. PRODUTO E EFEITO

2.1. O conto crítico: ampliação do espaço artístico

A matéria bruta popular, nas mãos de Rosa, passa pelo seu método da álgebra mágica e transforma-se naquilo que o escritor chamou de “conto crítico”: “Não, não sou um romancista, sou um contista de contos críticos. Meus romances, ou ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (LORENZ, 1979, p. 8).

A caracterização do “conto crítico” é ampla e capaz de abranger todas as narrativas roseanas, um gênero que, contrário a qualquer sentido de gênero, ultrapassa as fronteiras entre poema, romance, novela e conto. O termo “conto” nos remete à ficção e seu universo, mas o termo “crítico” instaura uma outra ordem, um vínculo com a realidade ou mesmo uma maneira crítica de encarar a ficção. Ficção poética unida à realidade configura-se numa maneira crítica de abordar o literário e suas fronteiras.

2.1.1. Superação de fronteiras

Muitas foram as oportunidades criadas pelo escritor mineiro para falar sobre seu fazer poético e sobre as questões relevantes para sua arte: cartas aos tradutores, entrevistas, conversas reproduzidas por amigos próximos, prefácios e contos.

Traçar um percurso dessa poética é necessário para a proposta escolhida. Muitas questões certamente serão negligenciadas em benefício de outras mais relevantes para este estudo, focado, especificamente, em **Tutaméia – Terceiras Estórias**.

Alguns críticos, Martins (1968a e 1968b), Rónai (1968a), Nunes (1969), Santos (1983), Simões (1988), Araújo (2001), que se detiveram no estudo de **Tutaméia**, consideram que os prefácios presentes ao longo do livro funcionam como uma revelação da gênese do processo de criação artística de Rosa, principalmente o prefácio que abre o volume “Aletria e Hermenêutica”.

O próprio Rosa confirma isso, ainda que por “meias palavras”, quando

questionado pelo amigo Paulo Dantas, sobre a gênese de seu processo artístico, diz: “– Vou dizer tudo um dia. Num prefácio(...) Em *Tutaméia* não disse tudo, mas ensejou muita coisa(...)”(DANTAS, 1975, p. 73).

Rosa possui um gênero literário próprio, seu conto crítico, que não é o conto como a crítica literária o concebe, mas um tipo próprio de texto narrativo-teórico-filosófico-poético. Bastante complexa é essa discussão considerando-se os textos de **Tutaméia** e até mesmo as outras obras de Rosa que mesclam estratégias dramáticas e poéticas, como em “Cara de Bronze” do volume **No urubuquaquá, no Pinhém** ou como os textos de **Noites do Sertão** que são chamados de *poemas* pelo autor, mas são, aparentemente, narrativos.

Não se pretende traçar um confronto entre as noções de gênero previstas pela crítica literária e as obras de Rosa porque seria uma tarefa para outro estudo, o que se propõe é explicitar como o conto crítico prevê, além de elementos consagrados pela crítica literária, outros típicos de narrativas orais primitivas quando ainda eram livres de denominações e classificações, pelo menos no que se refere a **Tutaméia**.

O conto crítico atualiza narrativas tradicionais sem deixar de dialogar com os cânones literários estabelecidos, o que ocorre é que a tradição popular associa-se à tradição erudita, numa proposta de narrativa que articula as mais sofisticadas estratégias poético-literárias com os mais simples enredos que parecem sair das palavras de um contador de histórias.

Há confluências entre duas tradições: a canônica, que privilegia o trabalho artístico na literatura e a popular, dos causos e narrativas repletas de sugestões, imagens, estratégias e crenças retiradas desse universo. Não se trata apenas de misturar o erudito e o popular, ou mesmo de confrontá-los, mas sim de recuperar a tradição erudita e a popular, como Rosa afirma na famosa entrevista: “Não sou um revolucionário da língua (...). Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma (...)” (LORENZ, 1979, p. 13).

Rosa parece querer também buscar a origem das narrativas, dos gêneros, quando ainda não eram gêneros. Como se as narrativas, nos mesmos moldes da linguagem e dos provérbios, fossem construídas e levassem com elas todas as imagens e estratégias praticadas ao longo dos anos num verdadeiro processo de sobreposição de práticas. Da maneira como elas são materializadas em **Tutaméia**,

toda essa tradição aflora: tanto a popular, quanto a carga de erudição adquirida no decorrer dos anos.

Conforme Genette, prefácio é “toda espécie de texto liminar autoral ou escrito por outra pessoa (fictícia ou real), que constitui um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que precede” (GENETTE, 2001, p. 137, tradução nossa²), portanto, é a cercadura do texto e não a peça principal. Nas mãos de Rosa, porém, os prefácios deixam de ser textos exteriores à obra e assumem importante papel no seu interior.

Os quatro prefácios de **Tutaméia** referem-se aos textos que antecedem ou precedem, e, referem-se, também, uns aos outros, mesmo que de maneira não explícita; segundo Benedito Nunes “O que, à maneira de clave, ajusta o tom e o timbre dos personagens, é a matéria, ora irônica e apologética, ora ilustrativa e confessional, dos Prefácios” (NUNES, 1969, p. 205).

Santos vê os prefácios como “a argamassa previamente trabalhada para servir de base à construção ficcional e lingüística. Configuram-se como resumo de observações, idéias e de sentimentos, a partir dos quais a peculiar criação literária se fez” (SANTOS, 1983, p. 541). Para Simões: “Os prefácios aqui possuem função norteadora e se, de um lado, ‘desviam’ a atenção do leitor e obrigam-no a refletir, por outro, conduzem ao centro e enigma das histórias” (SIMÕES, 1988, p. 25).

Além de os prefácios de **Tutaméia** referirem-se aos textos que “prefaciam”, eles apresentam as mesmas estratégias literárias percebidas nos contos, não há uma diferenciação estrutural nítida entre prefácios e contos. Em “Nós, os temulentos” há até um personagem, Chico, tentando chegar em casa após uma noite de bebedeira. Os prefácios exercitam o jogo poético que teorizam. Um dos primeiros críticos a perceber este aspecto foi Benedito Nunes, que assinala:

Mas não está Guimarães Rosa, naquele (“Aletria e Hermenêutica”) como nos outros prefácios, simplesmente expondo um pensamento teórico, desinteressado, acerca dos efeitos do não-senso. Ao falar a respeito do assunto, exercita-o e pratica-o, haja vista que “Aletria e Hermenêutica” termina com um rol de sentenças que a sabedoria do paradoxo rege, - essa sabedoria, cujo efeito, negativo se a medirmos pelo conhecimento objetivo, tem, como o próprio Guimarães Rosa expressamente admite, a força contemplativa de um *koan Zen* (NUNES, 1969, p. 205).

Nunes ressalta que a unidade existente entre os prefácios é realizada pela

² “(...) toda especie de texto liminar autoral ou alógrafo, que constituye um discurso producido a propósito del texto que segue o que precede.”

exposição de pensamentos teóricos e pelo exercício desses pensamentos. Não há apenas a intenção teórica nesta “poética” de Rosa mas também uma oportunidade de demonstrar seus métodos de trabalho em um meio que, originalmente, destina-se apenas a apresentar ao leitor a obra a ser lida.

Nunes observa ainda a especificidade das sentenças paradoxais, que se inscrevem no prefácio e instauram uma sabedoria da contemplação não advinda de conhecimentos objetivos. É da contemplação que advém a revelação. As sentenças paradoxais e a sabedoria da contemplação, propostas nesse prefácio, estão presentes por toda **Tutaméia**.

Os prefácios e os contos, apesar de publicados separadamente, antes de formarem **Tutaméia**, já apresentavam, em sua origem, as mesmas estratégias de produção, o que sugere que tais processos, efetivamente, fazem parte dos mecanismos artísticos de Rosa. Nunes afirma, ainda, que:

Nele (prefácio “Sobre a Escova e a Dúvida”) termina justamente o traçado da estória geral que atravessa as muitas estórias. É onde, sob a forma ao mesmo tempo poética e reflexiva, fábula e mito se cristalizam. Em “Sobre a Escova e a Dúvida” extraem-se as conseqüências do roteiro percorrido e dá-se fecho provisório ao jogo da linguagem, que em dois planos paralelos se produziu na obra – um nos contos, outro nos Prefácios (NUNES, 1969, p. 208, 209 - grifo nosso).

O que parece é que o exercício poético de uma teoria e a concentração de poesia, reflexão, fábula e mito fazem parte do “jogo da linguagem” proposto por Rosa, que considera todos esses fatores como determinantes de seu processo de criação, embora tudo isso pareça, para o leitor dos prefácios, muitas vezes, como uma intenção jocosa de satirizar a exigência meramente intelectual de um texto tradicionalmente mais teórico e técnico como um prefácio.

Sobre isso, Simões afirma:

Não há dúvida de que, embora mascarados com o rótulo de “prefácios”, os textos introduzidos no interior das narrativas de *Tutaméia* apresentam características não menos artísticas do que as estórias que eles precedem (SIMÕES, 1988, p. 26).

Para a autora, os prefácios instauram perante o leitor “uma nova percepção do mundo, uma visão lúcida, crítica e poética da realidade” (SIMÕES, 1988, p. 26). Os prefácios não se prestam apenas aos fins primeiros de introduzir uma obra literária, eles instauram uma nova ordem, em que poético e teórico são despojados de fronteiras materiais no corpo da obra literária, principalmente considerando-se

que, no primeiro índice da obra, os prefácios aparecem organizados entre um conto e outro e, no corpo da obra, aparecem entre as narrativas, o que marca, espacialmente, a expansão de fronteiras.

Pode-se notar que em **Tutaméia**, os prefácios também se prefaciam uns aos outros, tanto do ponto de vista espacial, pois eles se sucedem, quanto nas práticas teóricas, reflexivas, filosóficas e poéticas, porque a prática prevista em um é efetivada no outro.

Genette ensina que os prefácios primitivos eram integrados fisicamente à narrativa e busca seus exemplos em **Ilíada** e **Odisséia** em que a invocação e o assunto tratado funcionam como prefácio integrado ao texto. Além disso, oferece exemplos de escritores que optaram pela utilização de vários prefácios em suas obras, um para cada seção, ou mesmo como em **Tom Jones**, que “cada ‘livro’ se abre como um capítulo-ensaio com uma função prefacial diferente: são, de certa maneira, prefácios internos, justificados pela amplitude e pela divisão do texto” (GENETTE, 2001, p. 146, tradução nossa³). Genette adverte ainda que, alguns autores, como Sterne, em **Tristram Shandy**, colocam prefácio entre os capítulos da obra e que isso é feito com intuito de jogo, gratuitamente.

Os prefácios de **Tutaméia** mantêm elementos da crítica literária moderna, pois efetivamente referem-se aos textos que antecedem ou que sucedem, e mesmo uns aos outros, mas atualizam, também, elementos da tradição desse gênero, de se misturar à obra e assumir os mesmos valores literários nela contidos. Não há, propriamente, uma inovação, mas uma atualização de antigas práticas.

Os prefácios, portanto, ultrapassam seus limites e acrescentam, ao seu caráter teórico, o literário, o poético e o reflexivo. O mesmo acontece com os contos que propõem sentenças teóricas no decorrer das narrativas.

Simões estabelece detalhadas relações entre os prefácios teórico-literários e os contos e ressalta, nestes, “as reflexões filosóficas do narrador completam a estória” (SIMÕES, 1988, p. 107 - grifo nosso). As reflexões a que a autora se refere são os provérbios inventados e reinventados pelos narradores e, como se percebe, eles estão perfeitamente integrados às narrativas, são organicamente inseridos nos textos.

Os provérbios recriados, criados ou mesmo parafraseados a partir do

³ “cada ‘livro’ se abre con un capítulo-ensayo con función diversamente prefacial: son, de cierta manera, prefácios internos, justificados por la amplitud y la división del texto.”

elemento popular, colocam as narrativas como lições que devem ser apreendidas a partir de experiências práticas do cotidiano. Logicamente, o elemento popular não está só no emprego de uma matriz proverbial, mas também nas estratégias empregadas pelo narrador, no perfil das personagens que são sempre populares. Tipos humanos populares experimentando vivências comuns e extraíndo delas lições universais. Há um diálogo entre as tradições clássicas e populares.

Como exemplo, pode-se pensar no conto “Arroio-das-Antas”, em que as personagens: uma velhinha, Vê Edmunda, uma adolescente abandonada, Drizilda, e um Moço montado num cavalo nos lembram um conto de fadas. Com as diferenças: as personagens inseridas no sertão, um narrador que ora se aproxima, ora se distancia dos fatos, nos modelos de um narrador oral, vários provérbios reestruturados e outros inventados pelo narrador “na hora”, como para chamar a atenção dos leitores-ouvintes para a lição que deve ser retirada daquela situação. Provérbios que, respeitando seu mecanismo de criação, surgem a partir de experiências práticas comuns.

O conto apresenta elementos tradicionais ao gênero: poucos personagens, uma única ação, economia de recursos, mas também apresenta estratégias pertencentes à tradição popular: provérbios que entrecortam a narrativa com o intuito de demonstrar a lição a ser extraída, o sertão, a postura do narrador que não se fixa, como se a narrativa se adaptasse aos leitores-ouvintes. Tudo tecido com intenso lirismo provocado pelo uso da palavra em estado de poesia.

A maneira como as narrativas e os prefácios são conduzidos em **Tutaméia**, remete à própria idéia contida nos provérbios e na palavra em que se explicitam tanto a ancestralidade das narrativas orais, quanto a sofisticação da construção narrativa a partir de modelos modernamente concebidos.

Prefácios poético-teóricos que exercitam a poética que propõem; contos fabulares também poéticos, teóricos e filosóficos. Guimarães Rosa consegue desenvolver uma obra literária que não só propõe teoricamente a superação das fronteiras entre literatura e teoria, mas também exercita essa superação quer por meio de prefácios, cuja teoria é explicitada poeticamente, quer por meio dos contos ficcionais, que apresentam sentenças reflexivo-teóricas.

Dáí extrai-se que o conto crítico, além de inovar as noções de gênero literário, como a crítica o caracteriza, também propõe a superação dos limites entre o literário e o não literário e uma atualização da tradição tanto erudita quanto popular.

2.2. O efeito: contemplação e revelação

Três dos elementos da estrutura literária de Guimarães Rosa já foram traçados: (1) a matéria-prima: o elemento popular, particularmente, para este estudo, o provérbio; (2) o método: a "álgebra mágica", e (3) o produto: o conto crítico. Resta, agora, traçar o efeito produzido por essa equação. Uma leitura contemplativa que leva a uma revelação. Todo esse efeito é concentrado no termo "graça".

2.2.1. A graça

"Nem será sem razão que a palavra "graça" guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo" (T, p. 29). A palavra "graça" parece ser um daqueles casos previstos na "álgebra mágica", de equiparação das partes. Uma palavra, três possibilidades. Um termo que concentra três possibilidades de sentido e múltiplos efeitos.

Em **Tutaméia**, o termo "graça" expande-se em outras três possibilidades que, num percurso labiríntico, volta-se, novamente, para si mesmo. Foi o que observou Araújo: "A graça, portanto, nos vem por três vias, que são, no fundo, a mesma – que são o Cristo" (ARAÚJO, 2001, p. 305). A pesquisadora vê no termo graça o "tema central que liga e perpassa todos os contos (...) em seus três sentidos" (ARAÚJO, 2001, p. 293).

Neste estudo, a "graça" não é só tema, mas efeito no qual, como previsto por Araújo, entrelaçam-se gracejo, atrativo e dom sobrenatural.

A idéia da graça como gracejo, ou como um efeito cômico, foi amplamente percebida pelos críticos de **Tutaméia**, que vêem humor disseminado na obra. Benedito Nunes afirma: "O clima geral de Tutaméia, mesmo quando se mata ou morre, é o clima da comédia" (NUNES, 1969, p. 204) e explica que, na comédia, "as contradições da ação resolvem-se sem sofrimento" (NUNES, 1969, p. 204). Como se percebe, o estudioso vê o cômico na ação desenrolada nos contos.

Ainda para esse autor, o cômico da ação é reforçado pelo da linguagem:

A verve jocosa desse segundo Prefácio (“Hipotrélco”) a que nos referimos condiz com uma das tendências marcantes da criação poética em *Terceiras Estórias*, que é o “comique des mots”, acompanhamento e reforço do clima de comédia que já assinalamos. Da modificação de locuções e provérbios, que soem representar a sabedoria consagrada e popular, obtém Guimarães Rosa um novo sentido, de mistura com o não-senso (NUNES, 1969, p. 206-207).

E ainda:

O cômico na linguagem não se detém nesse enriquecimento por inversão de termos e transposição de significados. Continua, já em outro nível, na criação, que é uma réplica à imaginação popular e ao folclore, de autênticos provérbios e ditos (NUNES, 1969, p. 207).

O pesquisador também vê nos neologismos “um viés cômico” (NUNES, 1969, p. 208). Ou seja, o elemento cômico é reforçado o tempo todo na obra. Seja pelo enredo das narrativas, seja pela reestruturação dos provérbios, seja pelos neologismos, ou pelas sentenças que imitam provérbios populares. Esse viés cômico reverbera de diferentes maneiras na obra.

Ainda sobre o aspecto cômico da obra, Rónai explica: “Mas também em nenhum outro livro seu cerceia o humor a esse ponto as efusões, ficando a ironia em permanente alerta para policiar a emoção” (RÓNAI, 1968a, p. 1). A ironia funciona como um elemento cerceador da emoção. Esse humor irônico que cerceia é o mesmo que dá o tom ao volume.

Wilson Martins também observa:

Vê-se que os quatro prefácios de *Tutaméia* destilam malícia maior do que pensariam os leitores desprevenidos e revelam, juntamente com as estórias propriamente ditas um elemento da arte de Guimarães Rosa que, tanto quanto em Kafka, tem sido sistematicamente ignorado pelos tratadistas: refiro-me à intenções e implicações humorísticas (MARTINS, 1968a, p. 4).

Vê-se que há na obra uma intenção humorística. O cômico faz parte da busca artística de Rosa em **Tutaméia** e também pode ser percebido através do universo desarranjado proposto nos textos com múltiplas feições que não se fixam em apenas um gênero. O humor também é extraído da aproximação de coisas opostas, criando a desproporção, a não linearidade e a imprevisibilidade do mundo.

Em **Tutaméia**, observa-se uma situação inusitada, em que o imediatismo do humor aproxima-se da longevidade das propostas literárias atualizadas por Rosa no conto crítico e pela maneira como o humor se fixa através das estratégias poéticas extremamente sofisticadas praticadas na obra. Como se o mundo desarranjado pudesse ter sua essência apreendida por uma espécie de pensamento subjetivo,

revelado de maneira objetiva.

Bergson explica que existe uma diferença entre a comicidade da linguagem e a comicidade que a linguagem exprime:

Mas é preciso distinguir a comicidade que a linguagem exprime da comicidade que a linguagem cria. A rigor, a primeira poderia ser traduzida de uma linguagem para outra, (...). Mas a segunda é geralmente intraduzível. Ela deve tudo o que é à estrutura da frase ou à escolha das palavras. (...) É a própria linguagem, aqui, que se torna cômica (BERGSON, 2004, p. 76, 77).

Em **Tutaméia**, o cômico não é gratuito, não se encerra em si mesmo, antes colide “com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral que nos envolve e cria.” (T, p. 30). Rompendo os planos da lógica, chega-se ao não-senso e este conduz a reflexões existenciais, essencialmente humanas. Um rir que leva ao sublime.

Quando Rosa instaura um universo narrativo desordenado, em que gêneros literários expandem suas fronteiras, provérbios são reorganizados de maneira a adaptarem-se ao contexto da enunciação e as palavras são chamadas para materializarem toda a carga poética que carregam em si; há uma ruptura com a ordem estabelecida e a revelação de que o processo criativo não segue delimitações rígidas, ele as expande.

Segundo Bérqson (2004), o automatismo deve ser corrigido através do riso, desestruturar os modelos explicita o quanto esses modelos são automáticos e não combinam com a liberdade da atividade criadora. Expor a desordem, como maneira de corrigir o excesso de ordem, dá um efeito de humor.

Sob a égide do humor, o artista tem maior liberdade criadora, porque pode abandonar regras rígidas, que acabam limitando as possibilidades artísticas e, dessa forma, ampliam-se as possibilidades expressivas.

O humor proposto em **Tutaméia** conduz ao outro aspecto da graça: o de atrativo. As narrativas, os provérbios e as palavras exalam beleza, ressaltam o efeito estético. O atrativo é nítido em palavras como “berliquesloques” (T, p. 157), segundo Martins (2001), um termo formado pela união expressiva entre as palavras “berliques” e “berloques”, para indicar “artimanha”; ou ainda, as palavras “quadrupedar-se” (T, p. 154), “curvabundo, tentabundo” (T, p. 154), “embriagatinhava” (T, p. 155) e a expressão “E foi de ziguezague, veio de zaguezigue” (T, p. 154). Isso para citar apenas poucos exemplos.

As experimentações estilísticas propostas por Rosa em **Tutaméia** associam humor e beleza; o humor está em romper a rigidez da linguagem e empregar livremente sufixos, prefixos, radicais e mesmo palavras inteiras de maneira a resultar num vocábulo cômico, expressivo e artisticamente belo.

Aqui retomamos a noção da “palavra mágica”, que ultrapassa os planos da lógica e abre espaço para o *non-sense*; dialoga com o ilógico. Matematicamente talhada, como palavra-coisa, mas abstratamente concebida, como palavra-percepção; ao mesmo tempo bela e artística, não se restringe a uma beleza gratuita e protocolar, mas alcança a transcendência e a metafísica. Palavra para ser sentida. Delicada, concentra “o ser” e o “tornar-se”, multissensorial, atinge a percepção do leitor em todas as dimensões.

Essa palavra-graça, atrativa, elemento sedutor, não se deixa apreender em uma única possibilidade, mas é feita por encaixes que, em si, já sugerem a inapreensão lógica e se prestam, também, como pequena demonstração dos recursos de sedução empregados no decorrer de **Tutaméia**.

A palavra-graça faz-se drama, é cinética, encena-se como corpo escritural, “através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático” (BARTHES, 2004a, p. 21); movimenta-se sobre si mesma e explora seu potencial de acréscimos e decréscimos, e “são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa” (BARTHES, 2004a, p. 21), transforma termos comuns em vedetes e formas eruditas em poesia. “Pequeno cosmo animado” (PAZ, 1993, p. 147), que concentra atração e repulsão, força negativa e positiva. Poesia em estado latente.

Como as camadas metafóricas contidas nos ideogramas chineses, de que fala Fenollosa, “As metáforas se foram superpondo em camadas quase geológicas.” (FENOLLOSA, 2000, p. 128). Guimarães Rosa, citando Ruskin, esclarece: “Linguagem é poesia fossilizada (ou petrificada?)” (ROSA, 2003a, p. 94). Resta ao artista extrair, desse fóssil, a poesia.

O atrativo da palavra poética, vibrações e ressonâncias harmônicas, como vias para a sensibilização e para a revelação. O humor e o atrativo conduzem ao “dom sobrenatural” (T, p. 29), retomando Nunes:

De fato, o jogo da linguagem, levado, em *Tutaméia*, ao extremo do paradoxo, voltaia nas diversas glosas humorísticas a expressões comuns, e num confronto exaustivo com o mundo e com a existência expande-se na criação de vocábulos novos. Foi a dúvida, a tudo problematizando, que impulsionou esse jogo e que o conduziu àqueles últimos limites, onde a linguagem se transforma em meio de revelação, para dizer o que antes não podia ser dito (NUNES, 1969, p. 209 – grifo nosso).

A ruptura artística proposta por Rosa em **Tutaméia**, que expande e concentra gêneros literários, cria e inova construções lingüísticas e poéticas, aumenta as possibilidades de expressão e leva à revelação de novas possibilidades de sentido. Como há aumento das possibilidades expressivas há ampliação do que pode ser dito.

Daí a revelação do que estava oculto e não poderia ser dito, porque não havia uma linguagem que privilegiasse tal revelação. A estrutura desordenada amplia as relações entre palavras, provérbios, estruturas narrativas, poesia e, conseqüentemente, conduz à revelação.

O excesso do jogo de linguagem produz efeitos estéticos e estilísticos intensos; mostra o jogo lúdico, onde quebrar regras é permitido e previsto; confere uma sofisticada forma de humor que opera por inversão, ou seja, mostra a desordem, para chamar a atenção para aquilo que o excesso de ordem e de classificações tem de cômico; possibilita a revelação por meio de novas formas de expressão.

2.2.2. Provérbios e Graça

As propostas acima levantadas fazem parte da poética do conto crítico roseano. Todas as obras do autor, das narrativas longas às curtas, podem seguir essa proposta, privilegiando um ou outro aspecto, um ou outro efeito.

Os provérbios, recriados ou criados por Rosa, em **Tutaméia**, são uma amostra desse processo e funcionam como células do conto crítico, estruturas prontas e acabadas, normalmente binomiais e poeticamente ordenadas. Representam verdades consagradas pela sabedoria popular em formas consagradas pelo uso e pelo automatismo.

Representar um conhecimento consolidado e pronto destoa do mundo que

está constantemente em transformação. Bergson vê na rigidez uma razão de riso:

Por isso, também se ri daquilo que pode haver de rígido, pronto, mecânico no gesto, nas atitudes e mesmo na fisionomia. Esse tipo de rigidez se observa também na linguagem? Sim, sem dúvida, pois há fórmulas prontas e frases estereotipadas (BERGSON, 2004, p. 82, 83).

Os provérbios cabem nessas “fórmulas prontas e frases estereotipadas” de que fala Bergson. Diante disso, vê-se que os provérbios são estereótipos de pensamentos, não significam verdadeiramente uma reflexão por parte daquele que os profere, mas sim, uma tentativa de controlar e prever as situações e seus desfechos. Como mencionou Candido (1972), uma estrutura com peso oracular e altamente controladora, impedindo o encantamento e a surpresa, típicos do movimento da vida.

Em Guimarães Rosa, a desestruturação dos provérbios e frases feitas é o prenúncio de uma nova ordem, do rompimento com o “futuro já passado” e a apoteose do “futuro futuro”. Mesmo sem desprezar o passado, criam-se outras possibilidades de desfecho, outros destinos para as personagens. Há espaço para a graça e para o encantamento, segundo Rosa, “os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma “revelação” (ROSA, 2003a, p. 91).

O mesmo acontece com as sentenças com força e estrutura de provérbios inventados por Rosa, que, para cada narrativa, parecem ganhar os ajustes necessários. “Provérbios” que prevêm uma situação aberta, inclusiva, repleta de possibilidades de se reordenar.

A renovação vem, também, a partir da recuperação da carga de poeticidade (e da beleza) da paremiologia reinventada e inventada. Renovando-se a poesia, renova-se a vida. Empregando-se os termos de Barthes (2004b), a sentença inteira perde sua carga de “palavra-ferramenta”, ou aqui, “provérbio-ferramenta”, e brilha como “palavra-vedete”, ou “provérbio-vedete”.

Desestruturar as sentenças prontas é uma maneira de questionar sua eficácia prática e poética. Quando Rosa reformula provérbios e frases feitas, o aspecto da rigidez dessas formas pode gerar um efeito cômico. Do contraste estabelecido entre provérbio consagrado/reestruturado, evidencia-se a rigidez de um sistema que não acompanha a flexibilidade dos pensamentos e do ritmo da vida e isso faz saltar o riso, mesmo que reduzido sob a forma de “gracejo”.

Transmutar os provérbios significa singularizá-los por meio de procedimentos poéticos que os materializam como palavra-coisa, linguagem criadora de mundos possíveis e que concretiza a diferença entre a percepção e a expressão. O provérbio original explicita esse conflito, mostrando que a arte é sempre uma recriação da realidade, nunca a própria realidade e que, assim, serve para outros fins, da contemplação e da revelação.

A transmutação das sentenças explicita e marca esse discurso e todo o procedimento da álgebra mágica roseana. Estrutura que delimita seu espaço e se mostra como reflexão, poesia e contemplação e, ainda, exala a “graça”. Como o “pequeno cosmo animado” de Paz (1993), todas as possibilidades de encantamento contidas e reveladas na estrutura fechada das sentenças.

É importante salientar e reforçar que os provérbios são, em **Tutaméia**, a materialização poética da necessidade de contemplação; eles marcam, explicitamente esse efeito.

Deparar com uma daquelas sentenças “absurdas”, “ilógicas”, remete imediatamente à sentença originária. Do conhecido é que se extrai a nova possibilidade. Esse movimento parece uma forma de fazer o leitor atentar para os efeitos produzidos, dentre eles, o cômico. Há possibilidade de uma nova ordem, agora baseada na flexibilidade da contemplação e revelação constantes. Renovam-se a poesia, o ensinamento e, a partir disso, a revelação. Um modelo de sentença rígida contendo um ensinamento movente e intuitivamente abstraído.

As sentenças proverbiais reinventadas e as inventadas por Rosa ganham poeticidade e humor, mas provocam efeitos diferentes nas narrativas em que estão inseridas. Esse efeito pode transitar de uma exploração intensa do humor a uma extrema dramaticidade, passando pela delicadeza e pela beleza. As sentenças proverbiais guardam a semente da graça, em seus três sentidos.

CAPÍTULO 3. OS PREFÁCIOS

Tutaméia apresenta quatro prefácios, um que abre o volume “Aletria e Hermenêutica⁴” e outros três inseridos ao longo do volume, “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida”.

Segundo Novis:

Dos quatro prefácios de *Tutaméia*, dois já haviam sido publicados no jornal *O Globo* em 61. “Sobre a escova e a dúvida” foi publicado na revista *Pulso*, junto com os contos depois reunidos em *Tutaméia*. “Aletria e Hermenêutica”, inédito, parece ter sido o único escrito com a finalidade mesma de prefácio do livro enquanto volume (NOVIS, 1989, p. 25).

“Hipotrérico” e “Nós, os temulentos” foram publicados no jornal “O Globo” e com “Sobre a escova e a dúvida” e os contos, publicados na revista médica “Pulso”, formam o conjunto de textos recolhidos em **Tutaméia** que não eram inéditos. O único texto inédito, feito aparentemente para a obra foi “Aletria e Hermenêutica”.

Tutaméia apresenta, além dos quatro prefácios, quarenta contos, organizados em ordem alfabética, com exceção de “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão” e “Reminiscção”, inseridos no meio do volume e, juntos, formam as iniciais do nome do autor - João Guimarães Rosa. Há, também, no volume dois índices, um de leitura inserido, como manda a tradição, antes dos textos, e outro, de releitura, fecha o volume.

Nesses índices, os prefácios ocupam diferentes posições. Primeiro, aparecem entre os contos, da maneira como são organizados no volume; já no segundo índice, os prefácios aparecem isolados dos contos e agrupados entre si na ordem em que aparecem no volume.

Os índices apresentam epígrafes de Schopenhauer que sugerem a leitura e a releitura da obra, dessa forma, a organização dos prefácios no índice de releitura propõe que eles sejam relidos, agora, em conjunto, um após o outro, antes dos contos. Aceita essa sugestão, traçou-se uma caracterização dos quatro prefácios, como amostra do conto crítico e das estratégias previstas nesse gênero próprio.

⁴ Empregaram-se as seguintes abreviações:

“Aletria e Hermenêutica”: AH;

“Hipotrérico”: H

“Nós, os temulentos”: NT

“Sobre a escova e a dúvida”: SED

É necessário enfatizar que será feito apenas um recorte em cada um dos prefácios, visto que eles, por si só, são materiais literários bastante amplos e complexos. Pretende-se expor como os provérbios contribuem na construção orgânica dos prefácios e ainda funcionam como amostra de todo o processo artístico visualizado nos textos de **Tutaméia**.

3.1. Os temulentos: crianças, analfabetos, matutos, bêbados e escritores

Os prefácios de **Tutaméia**, no conjunto, apresentam “o questionamento da linguagem, do homem e do mundo” (SIMÕES, 1988, p. 25), partindo-se de “Aletria e Hermenêutica”, nos demais prefácios, percebem-se diluídos o mesmo tom e as mesmas estratégias propostas e praticadas no primeiro prefácio de maneira mais concentrada.

Um dos aspectos apontados em “Aletria e Hermenêutica”, a criatividade das “tiradas” infantis, que, ainda livres da “goma-arábica da língua cotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru” (AH, p. 30), produzem notáveis interpretações para o que vêem, como:

O TÚNEL. O menino cisma e pergunta: - “Por que será que sempre constroem um morro em cima dos túneis?”
 O TERRENO. Diante de uma casa em demolição, o menino observa: - “Olha, pai! Estão fazendo um terreno!”
 O VIADUTO. A guriazinha de quatro anos olhou, do alto do Viaduto do Chá, o Vale, e exclamou empolgada: - “Mamãe! Olha que buraco lindo!”
 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!”
 O VERDADEIRO GATO. O menino explicava ao pai a morte do bichinho: - “O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato” (AH, p. 36).

Há uma percepção bastante criativa da realidade, como crianças ainda não são presas a significados e definições objetivas para as coisas, há espaço para a experimentação e para a criatividade, mesmo extraída de coisas comuns e cotidianas. O encantamento, aparentemente, vem dessas situações.

O elemento cômico, nas sentenças acima, é provocado pelo inusitado das colocações, o outro enfoque que a fala criativa e liberta pode dar para as coisas aparentes e banais. Tal liberdade é retomada em “Hipotrérico” que defende o direito da criação dos neologismos e aproxima analfabetos, caipiras e, por extensão, crianças:

Na fecundidade do araque apura-se vantajosa singeleza, e a sensatez da inocência supera as excelências do estudo. Pelo que, terá de ser agreste ou inculto o neologista, e ainda melhor se analfabeto for (H, p. 107).

E ainda:

E fique à conta dos tunantes da gíria e dos rústicos da roça – que palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições. São seres sem congruência, pedestres ainda da lógica e nus de normas (H, p. 108).

Bastante significativas as passagens acima, porque, assim como os “rústicos da roça” e os analfabetos, as crianças também são “pedestres ainda da lógica e nus de normas”. Parece ser esse um dos fatores que move a criação artística de Rosa. A linguagem inventada pode revelar “obscuras intuições” de seres não aprisionados por normas e pela lógica.

Em “Nós, os temulentos”, juntam-se a esses seres, destituídos de normas e lógica, os bêbados. O prefácio, costurado com anedotas de bêbados, inclui o escritor a partir do título iniciado pelo pronome “Nós”. A temulência, a embriaguez, compromete o uso da lógica e a inserção nas normas, pois pressupõe um estado alterado de consciência.

E, como nunca, esse prefácio concentra um grande número de palavras inventadas pelo narrador, para reforçar seu estado de temulência, de abandono momentâneo da lucidez. Palavras e expressões que esbanjam irreverência e humor, como “sozinhidão” (NT, p. 151), “Saiu de lá já meio proparoxítono” (NT, p. 151), “peruibambo” (NT, p. 152), “copoanheiros” (NT, p. 152), “combeber” (NT, p. 152), “despedidosa dose” (NT, p. 152), “entreafastar” (NT, p. 153), “epilogava” (NT, p. 153), “mistilíneo, porém, porém” (NT, p. 153), “quadrupear-se” (NT, p. 154), “embriagatinhava” (NT, p. 155) e outras que confirmam a prática criadora que usa as possibilidades normativas com criatividade, ousadia e humor.

“Sobre a escova e a dúvida” fecha a discussão com a revelação da gênese da criação de algumas obras de Rosa, como **Grande Sertão: Veredas**, “Campo Geral”, “Conversa de Bois” e “A terceira Margem”. Nessa revelação, há a presença do “subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza – decerto se propõem mais essas manifestações” (SED, p. 222). Confirmando que, em alguns casos, o processo de criação de Rosa abandona

razão e lógica, como se ele se encontrasse em diferentes estágios de temulência, provocada “por forças ou correntes muito estranhas” (SED, p. 223).

Ainda nesse prefácio, o autor revela dois de seus mestres: Tio Cândido e Zito. O primeiro: “Era ele pequeno fazendeiro, suave trabalhador, capiau comum, aninhado em meios-termos, acororado. Mas também parente meu em espírito e misteriosanças” (SED, p. 212) e “Tio Cândido era curtido homem, trans-urucuiano, de palavras descontadas” (SED, p. 212), sobre o segundo:

Zito podia bem dar opinião, de escrevedor, forte modo nascido, marcado. (...) e dado em poeta. Não a aviar desafios, festejos, mas para enquanto quieto esconder seus versos. Isto – e escuro franzino, arqueadas pernas, pequenotezinho debaixo do de extensas abas chapéu couruno – de ordinário levaria a nele fazerem pouco. O que porém não, na prática. Rapaz, que vem que espalhando senso-de-humor e vera benevolência, e homem esperto, oficioso, portava-se qüera resolvido também: à cinta o carga-dupla 38, niquelado, cano longo. De maneira que da que fosse poesia não se falava, feito um segredo ajudado a guardar; a sua parava uma fama áptera. Todos respeitadamente gostando de Zito. (SED, p. 226, 227).

O autor valoriza Zito e Tio Cândido, ambos pertencentes ao universo popular e rural, portanto, na visão de Rosa, mais livres e “nus de normas” (H, p. 108), com um saber baseado na observação do mundo externo, como ele se apresenta, sem as classificações e explicações que o precedem. Tio Cândido e sua sabedoria advinda da observação da realidade e Zito com seu poetar autônomo e cotidiano.

Os prefácios de **Tutaméia** são contos críticos. Contam com a liberdade criadora em sua forma, que ultrapassa o gênero tradicionalmente conhecido como prefácio. Os prefácios praticam aquilo que teorizam e dão a essência literária de toda **Tutaméia** convertidos, também, em espaço para as revelações que a linguagem permite.

3.2. Prefácios e provérbios: práticas semelhantes

Os provérbios também aparecem nos prefácios. Em “Aletria e Hermenêutica”, há as seguintes sentenças: (1) “é que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não os maluquinhos” (AH, p. 39), (2) “Haja a barriga sem o rei” (AH, p. 40), (3) “Se o tolo admite, seja nem que um instante, que é nele mesmo que está o que não o deixa entender, já começou a melhorar em argúcia” (AH, p.

40), (4) “Saudade é o predomínio do que não está presente, diga-se, ausente” (AH, p. 40), (5) “O silêncio proposital dá a maior possibilidade de música” (AH, p. 40), (6) “Se viermos do nada, é claro que vamos para o tudo” (AH, p. 40).

Desse grupo, apenas a sentença (5) “O silêncio proposital dá a maior possibilidade de música” (AH, p. 40) parece ter sido criada por Rosa à semelhança estrutural dos provérbios populares, com uma idéia completa na frase, verdade construída para ser universal e inquestionável, uso de antítese, silêncio/música, e a formação de uma idéia paradoxal.

A sentença (1) “é que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não os maluquinhos” (AH, p. 39), formada a partir de “Cuidado, que as paredes têm ouvidos” (SANTOS, 1983, p. 547), seguindo um “Encaixamento” da frase feita num contexto literalmente apto para recebê-la” (SANTOS, 1983, p. 547).

A sentença (2) “Haja a barriga sem o rei” (AH, p. 40) deriva de “Ter o rei na barriga” (SANTOS, 1983, p. 551) formada “pela troca de um elemento do sintagma, com a conseqüente redução ao absurdo” (SANTOS, 1983, p. 548) cujo efeito é cômico e paródico.

Nos dois casos, há ampliação do sentido, acrescentando-se à sentença reformulada a sentença original e as expandindo para o cômico e inusitado, como se, através desse mecanismo, o autor exercesse sua liberdade criadora para revelar como a rigidez formal leva à rigidez de pensamento e isso reduz as possibilidades de linguagem e dos ensinamentos extraídos do cotidiano.

A sentença (4) “Saudade é o predomínio do que não está presente, diga-se, ausente” (AH, p. 40) é formada a partir da ampliação e da intensificação de “Saudade é a presença dos ausentes”.

A máxima (3) “Se o tolo admite, seja nem que um instante, que é nele mesmo que está o que não o deixa entender, já começou a melhorar em argúcia” (AH, p. 40), de estrutura mais complexa, parece ter vindo da ampliação de “O tolo aprende a sua custa”, como se a recriação explicasse o provérbio original, acreditando que se há aprendizado, portanto o tolo “diminui” sua tolice.

E, ainda, a sentença (6) “Se viermos do nada, é claro que vamos para o tudo” (AH, p. 40) também vem da inversão e ampliação de “Tudo volta a ser nada” ou mesmo “Do pó vieste ao pó voltarás”. O provérbio recriado questiona essa possibilidade, propondo que, se viemos do pó, do nada, é claro que vamos para o

tudo, porque sempre há transformação, não existe menos que o nada.

Os mecanismos empregados por Rosa apresentam reformulações paródicas, reestruturações sintáticas e semânticas da sentença original. De qualquer forma, percebe-se que a linguagem e, da mesma maneira, o ensinamento e a estrutura dos provérbios não precisam, como muito se faz na linguagem cotidiana, aprisionar o dizer original. É possível transformar poucas palavras e chavões conhecidos em sabor, em humor, em beleza, em graça e dar-lhes novas possibilidades de expressão, revelando-se, dessa forma, coisas que antes não poderiam ser ditas.

Percebe-se, também, que as estratégias de modificação dos provérbios são diversas e conferem-lhes uma marca própria, os provérbios são individualizados, materializam a performance do enunciador, são habilmente inseridos num contexto e adaptados a ele.

“Hipotrérico” apresenta apenas duas sentenças com força de provérbio, “as coisas pesam mais do que as pessoas” (H, p. 108) e “Viver é encargo de pouco proveito e muito desempenho” (H, p. 108); não há provérbios reformulados nem vindos da tradição popular diretamente.

As sentenças acima apresentam um tom de verdade universal, que poderiam servir a outras situações, aparecem como um ensinamento inquestionável, são poeticamente ordenadas, são bimembres, carregadas de imagens.

No primeiro caso, vê-se uma sentença comparativa, inserida num contexto em que o narrador discute que no mundo pragmático em que se vive, “o objetivo prevale o subjetivo, tudo obedece ao terra-a-terra das relações positivas” (H, p. 108), o que faz relacionar, no provérbio, as “coisas” com o “objetivo” e com o “terra-a-terra”, uso bastante expressivo, se for considerada a repetição do termo “terra” como aquilo efetivamente ligado à realidade visível e à suas relações. “Pessoas” aparece, portanto, relacionado a “subjetivo”.

O que sugere que o elemento subjetivo no mundo é trazido pelas pessoas e suas relações. As pessoas são subjetivas, mas não encontram na “goma-arábica da linguagem quotidiana” (AH, p. 30) espaço para o exercício dessa subjetividade. Essa linguagem uniformiza e aquela que faz “aumentar a riqueza, a beleza, a expressividade da língua” (H, p. 108) subverte.

A outra sentença proverbial, “Viver é encargo de pouco proveito e muito desempenho” (H, p. 108), inserida como continuação da passagem acima:

Viver é encargo de pouco proveito e muito desempenho, não nos dando por ora lazer para nos ocuparmos em aumentar a riqueza, a beleza, a expressividade da língua. Nem nos faz falta capturar verbalmente a cinematografia divididíssima dos fatos ou traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito (H, p. 108).

A sentença proverbial é irônica, sugerindo que a vida prática não tem tempo para embelezar a língua e dar-lhe a exclusividade e o dinamismo dos fatos e de traduzir “os movimentos da alma e do espírito”. O esforço é necessário para se viver, mas o gozo, o prazer de explicitar os ocultos caminhos seguidos e desvendados pela alma, esses não merecem uma linguagem adequada, pois deles não se tira “proveito”.

O que Rosa sugere é que, para a linguagem funcional do cotidiano, a língua já está pronta, resta ao escritor, e demais “temulentos”, encontrar meios expressivos e belos que traduzam as sensações e sentimentos que não são práticos, porque não geram frutos produtivos, do ponto de vista funcional, mas cumprem outro papel, têm outros compromissos com a explicitação de movimentos da alma e do espírito.

O mesmo processo de composição dos provérbios e de suas modificações são praticados em muitas palavras de “Hipotrérico” e do próximo, “Nós, os temulentos”, que não apresenta nenhum provérbio, trabalha apenas com anedotas de bêbado.

Nos dois prefácios, o exercício de ampliação de significado e de aproveitamento da máxima expressividade das palavras é extremo. E, num processo de acumulação de metáforas, como na poesia chinesa prevista por Fenollosa (2000), a revelação do que antes não poderia ser dito se efetiva.

Em “Hipotrérico”, a própria palavra que abre o texto é um exemplo desse processo:

Há o hipotrérico. O termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado. Sabe-se, só, que vem do bom português. Para a prática, tome-se *hipotrérico* querendo dizer: antipodático, sengraçante imprizado; ou, talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia. Sob mais que, tratando-se de palavra inventada, e, como adiante se verá, embirrando o hipotrérico em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência (H, p. 106).

A palavra que pode se anular a si mesma, pois ela é um neologismo, mas significa alguém que é intolerante à prática de palavrear. Trata-se de um termo bastante criativo, que explora a possibilidade de as palavras serem empregadas em sentidos sempre possíveis.

Interessante ainda é perceber que para se definir o que é “hipotrérico”, empregou-se os termos “imprizado”, “sengraçante” e “antipodático” que, segundo a “Glosação em apostilas ao hipotrérico”, presente no próprio prefácio, “não têm nem merecem ter sentido; são vacas mansas, aqui vindo só de propósito para não valer” (H, p. 110). Dessa forma, o termo “hipotrérico” não se fecha, não se encerra em seu significado e poderá sempre ser ampliado, incluindo-se o sentido que lhe deu Guimarães Rosa.

O mecanismo de “encaixe” de imagens e palavras é muito visível em “Nós, os temulentos”. As palavras montadas reforçam o cômico provocado pelas piadas que costuram a história de Chico. Estória e palavras são formadas por “encaixe”.

Chico, que detestava a “sozinhidão” (NT, p. 151), estava bebendo num bar, quando “Saiu de lá já meio proparoxítono” (NT, p. 151), no caminho de volta para casa, ele se depara com o padre que lhe passa um pito, e “peruibambo” (NT, p. 152), discute com uma mulher feia. Após essa discussão, encontra dois “copoanheiros” (NT, p. 152) e vão “combeber” (NT, p. 152). Depois da “despedidosa dose” (NT, p. 152) e muitas aventuras para entrar e sair do carro de José, Chico, “trambecando” (NT, p. 152) foi para casa “zupicando” (NT, p. 153) e, chegando em casa “embriagatinhava” (NT, p. 155) para subir as escadas, abrir a porta, deitar-se na cama e dormir.

O que dá a seqüência para os acontecimentos são as piadas de bêbados e as palavras construídas pelo “narrador”. O processo de condensar sentidos parece o mesmo empregado nos provérbios, que ora enfatizam uma idéia, ora criam paradoxos, ora são cômicos.

Santos prevê como estratégias para reconstrução dos provérbios: (1) a “‘intensificação do sentido’ mediante o emprego do pleonismo” (SANTOS, 1983, p. 547), (2) a “‘introdução criativa da onomatopéia’ no interior do clichê transformado” (SANTOS, 1983, p. 548), (3) a “redução de toda a frase feita a uma só palavra” (SANTOS, 1983, p. 550),

Os exemplos em que se percebem essas práticas: (1) palavra construída a partir de pleonismo: “sozinhidão” (H, p. 151), formado pelo aproveitamento do radical “so-” das palavras “sozinho” e “solidão”, há, portanto, um pleonismo; “mistilíneo, porém, porém” (H, p. 153), mistilíneo, segundo Martins, significa: “em linha mista, parte reta, parte curva./De mist(o) + línea” (MARTINS, 2001, p. 335), acrescido das conjunções adversativas “porém, porém” reforça-se o efeito da dupla

oposição desse termo, já que designa algo reto e curvo, a dupla adversão é pleonástica e intensifica a expressividade do conjunto.

A estratégia (2), introdução de onomatopéia: “E foi de ziguezague, veio de zaguezigue” (H, p. 154). Solução onomatopéica bastante criativa, o termo “ziguezague” adaptou-se ao verbo que o antecedeu, na ida: ziguezague, na volta: zaguezigue.

Da estratégia (3), de condensação de um provérbio inteiro em uma única palavra, nos vocábulos criados nesse prefácio, vê-se a condensação de idéias inteiras numa única palavra. Aqui, o que se condensa não é um provérbio, mas significados: “embriagatinhava”, segundo Martins “Amálgama de *embriagado* e *gatinhar*, cujo sentido não oferece dúvida: o bêbedo subia a escada de gatinhas” (MARTINS, 2001, p. 182). Aqui se vê uma idéia inteira, em uma única palavra; outro exemplo, que propõe nesses mesmos moldes, um paradoxo: “entreafastar” (H, p. 153), o termo sugere, considerando-se o contexto, ficar com as pernas afastadas com espaço entre elas, mas, na maneira como aparece, entende-se que as pernas do bêbedo estavam, na verdade, juntas. Ainda empregando essa mesma estratégia, há o vocábulo “copoanheiros” (H, p. 152), que traz a idéia de “companheiros de copo, de bebedeira”.

Embora não haja provérbios nesse prefácio, as estratégias de construção empregadas nas palavras são bastante semelhantes àquelas praticadas nos provérbios dos demais textos do volume; o mesmo processo de concentração de imagens e significados que intensificam o efeito dos termos e das idéias condensadas sob a égide de um único vocábulo.

Em “Sobre a escova e a dúvida”, prefácio que fecha o ciclo, os provérbios voltam a aparecer, além das palavras que em sua composição empregam estratégias semelhantes à dos provérbios. Nesse prefácio, existem provérbios que seguem duas linhas: aqueles que são criados nos modelos das sentenças e outros que são reformulados. Há ainda, um provérbio empregado de maneira literal, o que também causa estranhamento para o leitor, acostumado a vê-los empregados sempre de maneira figurativa.

As sentenças reorganizadas e seus originais:

(1) “sempre se deve não saber o que de nós se fala” (SED, p. 210) – “Dever saber” (SANTOS, 1983, p. 559);

(2) “no mal falar e curto calar” (SED, p. 210, 211) – “calar é melhor que mal

falar”;

(3) “aquele caminho não ia dar a Roma nenhuma (SED, p. 215) – “Todos os caminhos levam a Roma” (SANTOS, 1983, p. 559);

(4) “Outros recebem o dom em momentos neutros” (SED, p. 215) – “Deus dá asas a quem não sabe voar”;

(5) “a andorinha e o verão por ela feito” (SED, p. 217) – “Uma andorinha não faz verão” (SANTOS, 1983, p. 559);

(6) a passagem:

“Senhor, fiz tudo – as batatas estando plantadas, os macacos penteados, já fui saindo, vi que o Sr. não está na esquina, banhei-me na caixa de fósforo, o boi se amolou, o outro também, os porcos idem, foi lambido o sabão; e a Lherda e Nherda fui, cá estou (...) – Fedaputa!” (SED, p. 219).

Segundo Santos: “As tais formas recriadas, correspondem às expressões conhecidas: “Vá plantar batatas! Vá pentear macacos! Vá saindo! Vá ver se estou na esquina. Vá tomar banho na caixa de fósforos. Vá amolar o outro! Vá amolar os porcos! Vá lambar sabão! Vá à m...”. E, finalmente, “f.d.p.!”” (SANTOS, 1983, p. 551).

A passagem acima não é formada por provérbios, mas por frases feitas típicas da linguagem oral, que, colocadas juntas, provocam um efeito bastante cômico, numa gradação, culminando no “Fedaputa!” de praxe.

Os provérbios inventados: “Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois” (SED, p. 213), “Tudo é incauto e pseudo, as flores sou eu não meditando, mesmo o de hoje é um dia que comprei fiado” (SED, p. 215), “até no meio do sofrimento, há as doces pausas da angústia” (SED, p. 215), “Tudo é então só para se narrar em letra de fôrma?” (SED, p. 220), “Mas todos somos bobos ou anões em volta do rei” (SED, p. 220), “Tudo o que é ruim é fora de propósito” (p. 227) (sentença atribuída a Zito), “não se há de juntos iguais festejar Judas e João Gomes” (SED, p. 230), “menino afina para crescer” (SED, p. 231), “a bicheira cai de entre a creolina e a carne sã” (SED, p. 231), “O mal está apenas guardando lugar para o bem. O mundo supura é só a olhos impuros” (SED, p. 231), as quatro últimas sentenças também atribuídas a Zito

E, finalmente, a sentença proverbial empregada de maneira literal na epígrafe da parte V, desse prefácio: “- ‘Quem não tem cão, caça com gato...’ - re-clama o camundongo. (Quiabos)” (SED, p. 220).

Proposta de forte efeito cômico, o autor atribui a autoria da sentença a “Quiabos”. Segundo Araújo (2001), “Quiabos” é um autor inventado por Rosa para a epígrafe, estabelece-se, portanto, um contraste, porque epígrafes são normalmente solenes, passagens significativas de autores famosos, reconhecidos pela sua habilidade de produzir frases de efeito. Atribuir uma epígrafe a “Quiabos” rompe com essa expectativa.

Como se percebe nessa sentença, quem “re-clama”, termo empregado dessa forma talvez porque se trata de expressão conhecida, por isso “re”, porque sempre será uma sentença “re-proferida”, mesmo quando isso seja feito por um camundongo. Nesse caso, o verbo “clamar” também é bem expressivo, pode ser lido como “falar em voz alta” ou “reclamar” de se lamentar, protestar, unindo-se as possibilidades, o camundongo reclama em voz alta sucessivas vezes (idéia trazida pelo prefixo “re”). Como é um camundongo que “re-clama”, o provérbio perde sua conotação figurativa e passa a ser lido de maneira denotativa.

Como se percebe, os provérbios são muito empregados nos prefácios. O que sugere que Rosa explorou justamente o caráter moldável dessas estruturas para materializar parte de uma discussão metalingüística. Como os provérbios são facilmente adaptados a situações de uso, erudito ou popular, eles acabam sendo espaço privilegiado para o embate entre aquilo que ser dizer e o que se consegue dizer, sugerindo que sempre haverá uma distorção, mesmo quando a sentença é rígida e dentro dos modelos determinados, porque o contexto é outro, a situação de uso é outra e conta também com a performance do enunciador.

No caso dos prefácios, nota-se que os provérbios são visivelmente reestruturados, ganham força poética e passam a servir como elemento de sedução, desvia-se o olhar para atentar-se àquela nova possibilidade de dizer; mas, por outro lado, mostram-se como uma percepção, apenas. A atualização proposta explicita uma parte das sentenças proverbiais que são inapreensíveis em sua sentença aparentemente fixa porque depende da situação de enunciação e da proposta de quem o enuncia. O que ocorre nos prefácios de Rosa é essa particularização, os provérbios, assim como a prática dos prefácios, ganham a marca de seu enunciador.

Rosa atualiza o modelo de prefácio, ultrapassa suas fronteiras e transforma os prefácios de **Tutaméia** em prática-poética-ficcional, dando-lhes sua marca própria, numa demonstração de que a prática artística sempre será uma recriação a partir de um olhar e isso se torna visível nos provérbios.

Em todas as possibilidades, quer nos provérbios inventados, quer naqueles reinventados, o que se percebe é a linguagem tratada com possibilidades lúdicas inesgotáveis. Modificando-se os provérbios, modifica-se a perspectiva do ensinamento mostrado. Como as tiradas infantis presentes no prefácio “Aletria e Hermenêutica”.

Como as crianças, os analfabetos, os caipiras e os escritores podem libertar-se das normas e da lógica e produzir, a partir de sentenças comuns, o inusitado, uma nova maneira de organizar o pensamento e de traçar relações.

Além das reformulações livres praticadas nas sentenças proverbiais e nas palavras, percebe-se que esses mecanismos também aparecem nas narrativas. Palavras e provérbios funcionam como unidades representativas para as narrativas e prefácios.

Não apenas na concentração de várias imagens e significados, muitas vezes ampliados, outras, condensados, mas também a mesma forma de montagem, empregada em palavras e provérbios, é percebida nos contos e nos prefácios.

A marca do conto crítico que é percebida nos prefácios é a do hibridismo, textos que não se encerram sob a denominação de “prefácios”, como é mostrado nas palavras e provérbios que não se encerram, também, em seus significados comuns e mais aparentes, mas apresentam um imenso potencial poético para aqueles que conseguem enxergar além da realidade aparente.

CAPÍTULO 4. OS CONTOS

4.1. O des-fazer-ser em “Arroio-das-Antas”

“Arroio-das-Antas⁵” faz parte do volume **Tutaméia-Terceiras Estórias** de João Guimarães Rosa; é o segundo dos quarenta contos do volume. Narra a estória de Drizilda, jovem de aproximadamente 15 anos, cujo irmão matara-lhe o marido por causa de outra mulher. A jovem, por não ter filhos, fora desdenhada pelas pessoas do lugar quando se deu a desgraça. Drizilda vai viver em retiro no Arroio-das-Antas, lugarejo longínquo e feio, em que só viviam velhos. Os jovens saíam cedo de lá.

Lá chegando, as velhinhas estranharam a garota e seu delicado sofrimento diante da desgraça e do desprezo. Pela menina, as velhinhas se apiedaram, especialmente avó Edmunda que se dedicou ardentemente a suas rezas para ajudar Drizilda a se recuperar. Um dia, avó Edmunda morreu e, durante o cortejo, um Moço, montado num cavalo, apareceu e reconheceu em Drizilda o afeto verdadeiro e vice-versa.

Nesse conto, temos exemplos dos dois tipos de provérbios: (1º) os recriados a partir de provérbios originais e (2º) sentenças construídas como provérbios. São do primeiro grupo: “Tanto vai a nada a flor, que um dia se despetala” (ADA, p. 46), “Deus é quem sabe o por não vir” (ADA, p. 48), “não esperar inclui misteriosas certezas” (ADA, p. 49) e ainda, “De déu em doendo” (ADA, p. 46); do segundo grupo: “A flor é só flor” (ADA, p. 46), “A alegria de Deus anda vestida de amarguras” (ADA, p. 46), “Toda grande distância pode ser celeste” (ADA, p. 46-47), “como todo ser, coagido a calar-se, comove” (ADA, p. 47) e “A gente se esquece - e as coisas lembram-se da gente” (ADA, p. 48).

No primeiro grupo, os provérbios são corruptelas das seguintes sentenças, respectivamente: “Tantas vezes vai o cântaro à fonte que um dia lá fica a asa”, “O futuro a Deus pertence”, “Quem espera sempre alcança.” e “de déu em deu”.

No segundo grupo, as sentenças proverbiais são reconhecidas pela estrutura frasal assertiva, binomial e pela condensação das imagens; são poéticas, atemporais e universais; construídas a partir de paradoxos, como em “A gente se esquece - e as coisas lembram-se da gente” (ADA, p. 48), e, ainda, contêm uma

⁵ Empregou-se a abreviação ADA, para referir-se a esse conto.

mensagem assertiva e admoestadora, como em “como todo ser, coagido a calar-se, comove” (ADA, p. 47).

Embora existam procedimentos comuns na (re)elaboração das sentenças, essas estratégias são particularizadas de acordo com o uso a que são submetidas ao longo do texto.

No conto em análise, tem-se uma narrativa exemplar repleta de ensinamentos, cuja materialidade está, também, nas sentenças proverbiais reinventadas e inventadas no decorrer da narrativa. Há um narrador sábio, nos moldes previstos por Benjamin, em que o ar coloquial disfarça um ensinamento profundo, poeticamente ordenado e adaptado à proposta daquilo que enseja. O narrador profere as sentenças proverbiais nos momentos em que vê a possibilidade de extrair um aprendizado, tanto que essas sentenças aparecem disseminadas ao longo do conto.

O parágrafo que abre o conto introduz um paralelo entre Drizilda e o lugar, o Arroio-das-Antas:

Aonde – o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão – onde podia haver assombros? Trouxe-se lá Drizilda, de nem quinze anos, que mais não chorava: firme delindo-se, terminalvelmente, sozinha viúva. Descontado que a esquecessem. Ela era quase bela; e alongavam-se-lhe os cabelos. A flor é só flor. A alegria de Deus anda vestida de amarguras (ADA, p. 46).

O lugar, o despovoado povoadozinho, mostra-se como assombrado e isso é reforçado por termos como “feio”, “palustre” (pantanoso, segundo o **Dicionário Aurélio Século XXI**, 1998), “mau sertão” e “assombros”. Observando-se os termos “o despovoado, o povoadozinho”, percebe-se que são bem marcados e delimitados pelo artigo definido “o”, que os antecede, mas promovendo-se a elisão do segundo “o”, teremos, na fala, “o despovoadopovoadozinho” e, dessa forma, “povoadozinho” é substantivo e “despovoado” adjetivo, então teríamos um sintagma invertido: adjetivo-substantivo, nesse caso, um paradoxo se instaura, porque um lugar despovoado se descaracteriza como povoado, já que povoado é um pequeno lugar onde vivem pessoas.

Diante disso e da duplicação da palavra “povoado”, inferi-se que há duas situações diferentes; numa “o povoadozinho” é um lugar muito pequeno e “despovoado” porque pouco habitado; a outra situação possível é que “o despovoado, o povoadozinho” refere-se à existência de um lugar fabuloso, habitado

por seres incorpóreos que ultrapassam a existência meramente física e se desvanecem como “povo”. Numa existência em que os limites do corpo não sejam os limites do ser, num lugar que possibilite essa transcendência. Isso é reforçado pelo acréscimo do sufixo diminutivo “-inho”, que deixa o termo ainda mais específico e imaterial, o que particulariza o lugarejo como um “quase nada”, apenas essência. Tudo isso marcado num terceiro espaço, o textual. Espaço poético, também construído a partir daquilo que foi materializado pela palavra poeticamente ordenada, material e imaterial. O conhecido como caminho para o desconhecido.

A possibilidade da existência de dois Arroios, um físico e outro metafísico (ambos imersos no espaço poético do conto), é reforçada se observarmos que o conto apresenta-se como estrutura circular, em que o último parágrafo parece retomar e responder às perguntas feitas no parágrafo que abre a narrativa; à pergunta: “Aonde – o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão – onde podia haver assombros?” (ADA, p. 46) tem-se a resposta “Aqui, na forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há, onde o Arroio.” (ADA, p. 49). Para a pergunta “Aonde?”, temos a resposta “aqui” e para “onde podia haver assombros?” a resposta “onde o Arroio”. Portanto, o Arroio que fecha a narrativa é o contraponto daquele que a iniciou.

O termo que abre a narrativa “aonde” é formado pela combinação da preposição “a” e do advérbio de lugar “onde”. A preposição “a” dá a idéia de movimento, e o “onde” refere-se a lugar, o que sugere um lugar em movimento; concebendo-se o Arroio-das-Antas como um lugar que não se fixa, que ainda não é. Há o reforço dessa instabilidade inicial, uma vez que ocorre, no final da narrativa, uma transformação e o Arroio passa de “povoadozinho palustre” (ADA, p. 46) a “forte Fazenda, feliz” (ADA, p. 49), de “palustre” a “forte” e de “povoadozinho” a “Fazenda feliz”.

Esse distanciamento entre os Arroios é marcado, também, pela posição do narrador. Na pergunta que abre a narrativa, vemos o distanciamento, “aonde – o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão”, como se o narrador estivesse fora dessa cena, retratando um lugar indeterminado, mas tipicamente sertanejo.

No entanto, quando termina o conto, e o narrador responde que o lugar é “aqui”, na “forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há, onde o Arroio” (ADA, p. 49), há uma aproximação entre a instância discursiva do narrador e esse novo

Arroio, que se fixou e “inda hoje há”, marcada pelos termos “aqui” e “hoje”. O narrador parece abandonar o distanciamento para efetivar a aproximação entre ele e esse novo Arroio. Da indeterminação à determinação. Embora o narrador não participe da história que narra, ele não assume um lugar fixo, ele oscila ao sabor da narrativa, para lhe dar mais ou menos expressividade e emoção.

Outro recurso bastante interessante, ainda no primeiro parágrafo da narrativa, que contribui para a construção de um lugar inóspito é “em feio o mau sertão”, há aqui uma organização sintática inusitada de forte valor expressivo. São dois adjetivos, “feio” e “mau”, ligados a um substantivo, “sertão”, a preposição “em” antes de “feio” pode estar deslocada do artigo “o”, em que o conjunto formaria a contração “no”, então, a passagem seria a locução adverbial de lugar “no feio mau sertão”. Da maneira como a expressão foi elaborada, no entanto, os termos na ordem inversa, há uma gradação: feio-mau-sertão, com a intensificação máxima na palavra “sertão”, o lugar começa como feio, evolui para mau e fixa-se como sertão, lugar, por si só, tão assombrado que não poderia haver assombros piores. Ainda, porque o artigo definido “o”, antes do termo “mau”, o personifica, como se o Arroio-das-Antas materializasse o mau sertão.

Há certa identidade entre o lugar descrito e Drizilda, “de nem quinze anos”, “quase bela”, “firme delindo-se, terminalmente”. A garota tem quase quinze anos, é quase bela e apresenta um firme desvanecer, de maneira terminal e terminável. Como o despovoado povoadozinho, que concentra a firmeza e a inconstância. Ser esquecida por todos e viver num lugar de esquecimento, habitado por “velhinhas, tristilendas” (ADA, p. 47). Se, por um lado, a menina é delicada, “flor”, de aproximadamente quinze anos, o que contrasta com o feio e mau sertão, por outro, ela está delindo-se (dissolvendo-se, desvenecendo-se), é “quase bela”, a garota é no desfazer-se. Tanto o Arroio-das-Antas quanto Drizilda vivem numa situação pantanosa.

A partir disso, pode-se fazer um paralelo entre a construção de Drizilda e a da própria narrativa poética. As palavras atravessam também um outro-lado, não só referenciais, mas poéticas também e um poético advindo dessa carga de referencialidade que conduz à renovação dos sentidos originais das palavras. Desfazer-se para ser. Nesse caso, o texto se constrói a partir das palavras que passam a marcar presença como poéticas, visivelmente poéticas.

Observando-se o nome do lugar “Arroio”, também se pode perceber a instabilidade; o termo nomeia, segundo o **Dicionário Aurélio Século XXI** (1998), um pequeno curso de água que pode ou não ser permanente. A inconstância e o movimento são inerentes ao arroio e a esse texto, como se o instável estivesse contido no estável.

O parágrafo é encerrado por duas sentenças proverbiais, “A flor é só flor” e “A alegria de Deus anda vestida de amarguras” (ADA, p. 46), que se distinguem do restante do parágrafo, marcado pela caracterização do lugar e da personagem. Tais sentenças rompem o fluxo da narrativa e chamam a atenção para o ensinamento, concretizando a intenção do narrador.

A primeira proposição, “A flor é só flor”, apresenta-se encerrada sob si mesma e pode ser lida de maneira bastante semelhante até de trás para frente, “flor só é flor”. O verbo “ser”, empregado no presente do indicativo, é definitivo, instaura uma verdade universal e inquestionável. A “flor” é só flor, isso contempla a simplicidade de sua definição e a complexidade de seu “ser flor”, já que, por simples que pareça, trata-se de uma estrutura viva dotada da complexidade inerente a essa condição. Nesse caso, há uma oposição em relação ao restante do parágrafo; Drizilda e a descrição inicial do Arroio-das-Antas instauram a instabilidade, mas a “flor”, invocada pelo narrador, é definitiva, acabada, pronta, inteira. Isso é bastante paradoxal, porque a flor é um símbolo clássico da efemeridade. Na sentença, a flor se instaura como definitiva, mas o ser flor é efêmero; trata-se de uma sentença tão assertiva, mas, observando-se atentamente, além do explícito, trata-se de um existir efêmero. A verdade da sentença é instável. Mais uma vez, tem-se o instável no estável, aproximação de opostos.

A sentença traz a contemplação da flor simplesmente pelo que ela é, com toda dificuldade real de apreender sua essência simples, complexa e efêmera. O olhar proposto pelo narrador, de valorização da flor pelo que ela é como palavra poética, que se marca no texto, como palavra que é, palavra-coisa que vale por si mesma. A sentença acima se opõe a outra: “A alegria de Deus anda vestida de amarguras” (ADA, p. 46).

Ao contrário do verbo “ser” da primeira sentença, o termo “anda” sugere uma condição passageira que se movimenta. A alegria aparece como aquilo que é, mas “anda” vestida de amarguras. A amargura que se apresenta não é o que ela é, sua

essência é a alegria. A alegria que anda pelo Arroio-das-Antas está disfarçada de amargura.

Ainda em comparação com a primeira sentença, “A flor é só flor”, a oposição se dá, também, em outro nível, porque, nessa sentença, a efemeridade está oculta na assertiva e, no caso da sentença “A alegria de Deus anda vestida de amarguras”, está explícita pelo verbo “andar” e pelo substantivo abstrato “amarguras”. Mas na primeira sentença, a assertiva instaura uma verdade, questionada em sua essência; na segunda, também assertiva, a verdade da forma é a verdade da alegria que é, mas que está vestida de amarguras, que não é. Portanto, há, nos dois casos, a aproximação de opostos.

No primeiro parágrafo, constrói-se um cenário possível no sertão, mas abstrato e fabuloso, como se contivesse a corporificação e a abstração. Apresenta a personagem central da estória, uma adolescente, viúva, desdenhada, que deseja ser esquecida, que está em processo de desfazer-se, descorporificar-se. São situações semelhantes de instabilidade que sugerem que nem lugares, nem pessoas, nem ensinamentos, nem estruturas textuais estão cristalizados, acabados e prontos. Numa prática do conto crítico que abarca, sob uma aparência racional, uma essência irracional.

As sentenças que fecham o parágrafo, organizadas em pensamentos completos dentro de sua pequena e rígida estrutura, com ensinamentos aprisionados, explicitam, paradoxalmente, a instabilidade do mundo, pois criam um contraste entre mundo inacabado e sentença proverbial. Sugerem que mesmo a estrutura rígida não é capaz de aprisionar a instabilidade do mundo. As palavras não se fixam, não são sempre as mesmas, a morfologia não aprisiona todo o potencial de sentido, assim como a morfologia dos provérbios não é suficiente para garantir a fluidez do ensinamento sempre renovado. A rigidez convive com a fluidez.

Essas sentenças funcionam como o elo entre os dois mundos, são presas na estrutura, daí o vínculo com o mundo acabado, porém veiculam a instabilidade das coisas que são, mas não estão visíveis, mesmo no caso da sentença “A flor é só flor”, que é aparentemente óbvia, mas carrega um potencial de revelação do paradoxo da própria existência. A mesma coisa que se nota com a reformulação dos provérbios, em que a fala é tão automatizada que não são percebidos, nem como ensinamento, nem como poesia, e simplesmente são pronunciados, quando

modificados, chamam a atenção. O óbvio, nesses casos, tem o poder de revelar o caminho para a inconstância oculta das coisas.

Remetendo essa discussão para o que foi até agora apresentado sobre essa narrativa, percebemos ser o Arroio-das-Antas, o “último lugar do mundo, fim de som, do ido outro-lado” (ADA, p. 47), mas ultrapassando a existência mais óbvia e explícita, de um lugar longínquo que preserva seus costumes “recanto agarrado e custoso, sem aconteceres – homens e mulheres cedo saíam para tamanho longe” (ADA, p. 47), mostra-se, também, como um lugar pantanoso, instável, abstrato, que atinge uma quase existência, “fim de som”, “último lugar do mundo”, quase povoado, com as “velhinhas, tristilendas” que lá habitavam.

Assim, ultrapassando-se o óbvio do feio, mau e longínquo sertão, o que se percebe é um lugar desmaterializado, habitado por velhinhas que não eram homens, nem mulheres, mas “almas” (ADA, p. 47). Semelhante procedimento é percebido na elaboração e no emprego das sentenças proverbiais, que, ultrapassando as estruturas desgastadas, inscrevem-se como poesia e como possibilidade de revelação:

De déu em doendo, à desvalença, para no retiro ficar sempre vivendo, desde desengano. O irmão matara-lhe o marido, irregrado, revelde, que a desdenhava. De não ter filhos? Estranhos culpando-a, soante o costume, e o povo de parentes: fadada a mal, nefandada. Tanto vai a nada a flor, que um dia se despetala (ADA, p. 46).

Drizilda chega ao Arroio em completa desgraça, tal situação é mostrada no primeiro parágrafo com os termos: “delindo-se”, “terminalmente”, “sozinha viúva” e se completa com a descrição presente no segundo parágrafo, que expõe a situação de Drizilda. Muitas das palavras utilizadas na elaboração desse parágrafo estão marcadas pelo prefixo “de(s)”, no sentido mesmo de separação, negação, ação contrária, ou seja, de total desgraça: “De déu”, “desvalença”, “desde desengano”, “revelde”, “desdenhava”, “De não”, “despetala”.

Aliás, o prefixo mostra-se importante porque também está no começo do nome “Edmunda”, no “ed”, contrário de “de”. O comportamento transformador da avó ajuda a garota a transmutar sua desgraça em graça e é sugerido pelo prefixo invertido do nome.

A expressão que abre esse parágrafo: “de déu em doendo” é uma corruptela da expressão adverbial “de déu em déu”⁶ que significa, segundo o **Dicionário Aurélio Século XXI**, 1998, eletrônico:

1. De casa em casa, de porta em porta, à procura de alguma coisa.
2. Às cambalhotas, às viravoltas.

A maneira como a expressão foi empregada reforça poeticamente o sentimento de abandono e de dor da garota, que, “à desvalença”, procura alguma coisa que lhe traga alento.

O efeito sonoro produzido pela união de “de déu” remete a outra locução adverbial de origem popular “pra dedéu” - “muito”, “em grande quantidade”. Da corruptela de uma expressão, alcança-se um efeito de intensidade, de novidade (sugerida pela nova ordem na estrutura do chavão) e de abandono. Tudo ao mesmo tempo, sofrimento, abandono e descoberta. E, quanto mais o sofrimento se intensifica, mais a personagem vai se desfazendo, vai se “despetalando”.

A corruptela do chavão confere um efeito de humor, aquilo que Bergson chama de “comicidade que a linguagem cria” (BERGSON, 2004, p. 76), essa de difícil tradução, revela, agora, segundo Possenti, “(...) chistes tendenciosos, dirigidos à própria língua, que, afinal, é uma instituição. E que não funciona como as gramáticas dizem que deveria funcionar” (POSSENTI, 1988, p. 127-128). Dessa forma, parece que do cômico extrai-se o drama. E o próprio cômico, inserido numa narrativa “séria”, reforça a possibilidade de novas maneiras de se tratar a matéria narrada e a relação entre graça e desgraça.

O chavão aparece corrompido, tem sua força poética renovada e sugere a mudança, a possibilidade de transformação, mas, no caso de Drizilda, a busca vem do desfazer-se, do desfalecer-se. Pode tratar-se de uma revelação advinda do desmanchar-se.

Esse parágrafo é encerrado por outra sentença proverbial, “Tanto vai a nada a flor, que um dia se despetala”. O que parece é que diante de tanto esforço inútil, a flor desfalece, mas, como mencionado sobre o primeiro parágrafo do conto, a flor continua sendo flor, mesmo desfalecida, despetalada. O conjunto é o ser flor, não apenas as pétalas. A essência continua a mesma por trás das aparências. Mais uma vez, há a necessidade de se ampliar o olhar e buscar no explícito, o implícito.

⁶ Fato também notado por Santos (1983).

Relacionando-se a sentença reformulada com o provérbio original “Tantas vezes vai o cântaro à fonte que um dia lá fica a asa” percebe-se a idéia da insistência e do esforço, como se, em consequência desses, algo se partisse, se desvanecesse. Um cântaro sem asas perde parte de sua funcionalidade, mas continua sendo um cântaro; uma flor sem pétalas, continua sendo flor, mas perde seu atrativo, seu encanto.

A similaridade sintática das sentenças é notória, a substituição de “cântaro” por “flor”, de “fonte” por “nada” e de “asa” por “despetala” confere à atualização, e ao provérbio original, uma leveza visível, como se a atualização do narrador apreendesse a essência delicada do dito proverbial. Substitui-se o peso do “cântaro” pela leveza da “flor” e extrai-se apenas a essência do provérbio.

A ruptura explicita o que a tradição formal esconde. O primeiro parágrafo do conto é encerrado com duas sentenças proverbiais, o segundo inicia-se com um chavão poeticamente reordenado e encerra-se com outro.

Assim, as sentenças reformuladas e criadas rompem com a ortodoxia e fazem saltar a oposição entre o inacabado do mundo e o acabado da sentença. A visão convencional sobre elas é ultrapassada e instaura-se a instabilidade das percepções.

A instabilidade rompe com a ortodoxia que se quer previsível e terminada. O povoado, a personagem adolescente e as velhinhas representam um mundo inacabado e em movimento e as sentenças proverbiais marcam, a princípio, o contrário, a tentativa de cristalizar conhecimentos, poesia e sabedoria.

Com a instabilidade provocada, os provérbios não refletem completamente a existência, eles deixam de ser seguros e confiáveis e isso obriga a uma nova ordem, em que é preciso que nos detenhamos na contemplação do acontecimento e das coisas, ainda que óbvias, para, então, extrairmos daí nosso conhecimento; não há verdades a serem repetidas nem confiadas.

Nesse aspecto, os provérbios reestruturados são produtos da reinvenção dos provérbios originais, não só no ensinamento mas também na fórmula; nasce uma nova possibilidade de percepção e de explicitação dessa percepção, que pode levar a efeitos diferentes, como a revelação de uma verdade oculta por trás das palavras desgastadas e desprezadas do cotidiano.

O mesmo ocorre mais adiante, quando o narrador descreve e nomeia, pela primeira vez, o Arroio-das-Antas:

Mandaram-na e quis, furtadamente, para não encarar com ninguém, forrar-se a reprovas, dizques, piedade. Toda grande distância pode ser celeste. Trás a dobrada serrania, ao último lugar do mundo, fim de som, do ido outro-lado. Arroio-das-Antas – onde só restavam velhos, mais as sobejas secas velhinhas, tristilendas. Pois era assim que era, havendo muita realidade. Que faziam essas almas? (ADA, p, 46, 47 - grifo nosso).

Nessa passagem, restaura-se a ambigüidade em relação à distância em que está localizado o Arroio-das-Antas. Fisicamente delimitado como um lugar longínquo e atrás da dobrada serrania. Metaforicamente marcado como “último lugar do mundo”, “do ido outro-lado”, “fim de som” onde habitam almas de velhinhas “tristilendas”, o que parece ser um lugar irreal, habitado por almas e lendas.

Para Drizilda, a distância física marca também a proximidade com o “outro-lado”, uma distância celeste, além do visível e mais aparente, além das “reprovas, dizques, piedade” do povo. Como se a distância a levasse para um lugar capaz de provocar-lhe outro tipo de despertar.

A sentença proverbial marca a separação concreta entre o mundo do desprezo e do descaso e o mundo da “muita realidade” das “velhinhas, tristilendas”. A sentença mantém o mesmo paradoxo: o termo “distância” remete a algo possível de ser mensurado, mas uma distância celeste é imensurável. O físico parece a porta para o metafísico.

Há, ainda, o jogo entre “velhinhas, tristilendas” e “Pois era assim que era, havendo muita realidade”. Cria-se uma oposição entre lendas tristes e a realidade que havia, daquele jeito mesmo. O que causa certo estranhamento, pois se é um lugar de lendas, como pode haver realidade? Parece-nos que a realidade, nesse sentido, é sempre lendária, sempre poderá ser ensinamento. Dos fatos mais ordinários pode-se extrair o encantamento.

As velhinhas aparecem como “almas” (ADA, p. 47), o que sugere a transcendência, como se elas ultrapassassem os limites do corpo e fossem elevadas à condição de “almas”. Até a maneira como elas se comunicam prescinde de palavras faladas: “Seus olhos punham palavras e frases” (ADA, p. 47), “sob mínima voz, abençoou-a” (ADA, p. 47), “vigiavam-na as velhas, sem palavras” (ADA, p. 48). “vigiar” é bastante expressivo, empregado como verbo intransitivo, sugere que as velhinhas velavam pela garota. Estavam vigilantes, à maneira dos santos, sem interferir diretamente em sua existência, mas estão ali, intercedendo em favor dela junto ao Espírito Santo, “arrulhavam ao Espírito-Santo” (ADA, p. 47) e “Tramavam já com Deus, em bico de silêncio” (ADA, p. 48).

Essa proposta se reforça quando o narrador esclarece que “homens e mulheres cedo saíam, para tamanho longe; e, aquela chegava?”. (ADA, p. 47) Estabelece-se uma oposição entre homens e mulheres, que vão para muito longe, e as almas das velhinhas que ali ficam. O que nos parece é que os homens e as mulheres, “em tamanho longe”, distanciam-se de suas almas, de suas essências. Até mesmo o narrador estranha a chegada de Drizilda, homens e mulheres se vão em busca de “acontecere” (ADA, p. 47), mas a menina faz o caminho inverso.

Como seres para quem a alma se sobrepõe ao corpo, as velhinhas são mostradas em situação totalmente oposta à de Drizilda. Enquanto esta é fisicamente vigorosa, mas espiritualmente fragilizada, aquelas são fisicamente fragilizadas, mas espiritualmente vigorosas.

A narrativa prossegue e também as sentenças proverbiais:

O marido, na cova; o irmão, preso condenado; rivais, os dois, por uma outra mulher, incerta ditosa, formosa...Deus é quem sabe o por não vir. A gente se esquece – e as coisas lembram-se da gente (ADA, p. 48 - grifo nosso).

Segundo Lívia Ferreira Santos, a passagem “Deus é quem sabe o por não vir” é uma corruptela do chavão “O futuro pertence a Deus”. Formado, segundo o levantamento feito por Santos: (1) “Mediante o “eco do chavão”, conservando-se alguns elementos da construção primitiva (...), onde se reconhece o antigo” (SANTOS, 1983, p. 547) e (2) “Pela “adição da negativa “ (irônica) à “série verbal”, (...), cuja forma comum, (...), é afirmativa” (SANTOS, 1983, p. 549). O elemento “Deus” foi mantido e a idéia contida no provérbio, de que Deus sabe o que nos reserva, embora, no caso da recriação, haja a adição da negação.

O provérbio recriado ganhou em expressividade desviando o foco da atenção para a passagem “o por não vir”, “Deus é quem sabe” é chavão e está em outras expressões cotidianas. O elemento inusitado é Deus saber o “por não vir”.

Essa sentença relaciona-se diretamente com outra, “não esperar inclui misteriosas certezas” (ADA, p. 49), construída nos mesmos moldes da anterior, advinda do original “Quem espera sempre alcança”. Nesse caso, a ênfase recai sobre os termos “não esperar” e “certezas”, como se dialogassem diretamente com o provérbio original, a certeza do alcançar, mas, dessa vez, não esperando. Ocorre uma expansão de significados e, lembrando o provérbio original, o alcance expressivo é muito maior.

As duas sentenças recriadas ressaltam a não ação, “o por não vir” e “não esperar”, assumindo que esperar pode ser considerado uma ação, mas, nesse caso, é o “não esperar” que traz as certezas do “por não vir”. O certo, a ação convivendo com o incerto, numa relação paradoxal, em que as coisas acontecem a partir do que não acontece e do que não se espera.

Ainda na passagem acima transcrita, temos outra sentença construída como provérbio, “A gente se esquece – e as coisas lembram-se da gente” (ADA, p. 48). Trata-se de uma construção também assertiva e paradoxal. Atribui a habilidade de “lembrar” às coisas, como se a gente fosse lembrado a partir das coisas, conseqüentemente, somos esquecidos, já que as coisas se sobrepõem à gente. Atribui-se, talvez, um valor indevido às coisas e acontecimentos e desvaloriza-se as pessoas e suas experiências únicas, repletas de novas possibilidades de expressão e de olhar.

Assim como os provérbios recriados, que se fazem a partir do desfazer-se, o mesmo parece acontecer com Drizilda, que, numa diferente forma de busca pessoal, se refaz após desfazer-se. A garota é no desfazer-se. O tempo vai passando, as velhinhas rezavam, dedicadas ao firme propósito “de que neste sertão vingassem ao menos uma vez a graça e o encanto” (ADA, p. 48).

É dessa mesma maneira que o tecido textual vai se talhando. Drizilda descorporifica-se para fazer ressurgir sua essência. No texto há também a ressurreição da palavra essencial, primordial, nômade e inacabada. Explicita-se a condição dos termos, sempre se desfazendo para refazerem-se, impossível de serem aprisionados na morfologia das palavras porque se marcam, também, como “graça e encanto”.

Drizilda vai se desfazendo: “quisesse um parar – devagarzinho quietante - no limbo, no olvido, no não abolido”.(ADA, p. 47), “ativa inertemente” (ADA, p. 47), “Pagava o mourejo, fado, sumida em si, vendo o chão, (...)” (ADA, p. 48), “flor, que ao fim se fana; nem podendo diverti-la, dentro em si, desse desistir” (ADA, p. 48), “Sua saudade – tendência secreta – sem memória” (ADA, p. 49). E ainda “Tão não sabida nem possível, o comum não a minguando: como todo ser, coagido a calar-se, comove” (ADA, p. 47 - grifo nosso).

A sentença proverbial destacada lembra outra, “Quem cala, consente”, com a diferença de que calar, naquele caso, é uma coação e mais, quem cala, comove. A sensibilização vem a partir do calar, falar é uma maneira de se marcar, de delimitar o

espaço, é uma maneira de se fazer; no caso de Drizilda, que está “tão não sabida nem possível”, calar é materializar seu desfazer, não é um consentir, nem um não consentir, é, simplesmente, o insustentável, “peso de ninguém levantar” (ADA, p. 48).

É desfazendo-se que a menina se faz, libertando-se de todo mal pelo qual passou, acolhida pelas velhinhas, “almas” que rezavam e faziam penitências por Drizilda, há ambiente para o “reboto” (ADA, p. 49) da menina e a reconstrução de sua essência.

Quando avó Edmunda morre, o sentimento que brota no Arroio é o de triunfo, já que a velhinha “- Morreu, morreu de penitências! – a triunfar, em ordem, tão anciãs, as outras jubilavam” (ADA, p. 49). É como se a morte dela marcasse o renascimento da Drizilda que, ao encontrar o Moço, montado no cavalo, “percebeu-o puramente; levantando a beleza do rosto, refluor. la” (ADA, p. 49). Se, antes, o amor havia sido para Drizilda um desencanto, um desengano, uma desgraça, agora ele é a graça, a alegria e a construção do ser.

Interessante que o amor entre Drizilda e o Moço é de união total, tanto que “Assim são lembrados os dois – entreamor – Drizilda e o Moço, paixão para toda a vida” (ADA, p. 49). Agora, Drizilda encontra a completude no amor e se funde nele, fusão reforçada pelo termo poético “entreamor”, que concretiza, performatiza a união do amor entre os dois. O amor, o carinho, a ternura humanizam-na novamente; dão-lhe um novo corpo ainda que formado a partir da relação com o outro.

O sentimento rebrotado no Arroio também transforma e fixa um novo lugar, um novo Arroio. Drizilda vive uma paixão para toda a vida e o Arroio transforma-se em “forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há” (ADA, p. 49).

Do lugar instável, feio e pantanoso, que era visível, ergue-se um lugar feliz, forte e que se estabelece. Da personagem desmanchada, desconstruída, refloresce a pureza e a paixão para toda a vida. Das velhinhas habituadas a um lugar “sem acontreceres” (ADA, p. 47) nasce o entusiasmo, “sérias de amor, se entusiasmavam” (ADA, p. 48). Finalmente, dos provérbios originais, seus ensinamentos e sua estrutura, explicita-se a possibilidade da transformação e da sensibilização para aquilo que não está explícito, mas que pode ser revelado pela poesia.

As coisas não são só o que aparentam; o Arroio não era só o lugar pantanoso e feio, as velhinhas não eram só as “tristislendas”, Drizilda não era só a adolescente

sofredora. A narrativa se desenvolve de maneira a materializar a feição oculta e sensível dos envolvidos na trama.

Aparentemente, há uma revisitação das narrativas maravilhosas de princesas, príncipes encantados, fadas madrinhas e bruxas más, percebida por termos como “borralheira”(ADA, p. 48), “vovozinha”(ADA, p. 49), “vinha de lá um cavalo grande, na ponta de uma flecha” (ADA, p. 49), “paixão para toda a vida” (ADA, p. 49). Contudo, esse universo, transportado para o sertão, captura apenas a essência dessas narrativas, a pureza do amor, a intenção benéfica da fada madrinha e o efeito das maldades da bruxa, materializadas nas pessoas que desprezam Drizilda. Ultrapassada a estrutura das narrativas maravilhosas, o que prevalece é a essência dos valores por elas veiculados.

Esse mesmo procedimento é visto nos provérbios que conseguem conter na forma rígida uma essência impalpável, explicitando a impossibilidade de capturar o subjetivismo das experiências individuais, que, por si mesmas, são capazes de particularizar todas as palavras. Os provérbios performatizam essa impossibilidade ao romper com a ortodoxia das sentenças. Os provérbios se fazem também a partir do desfazer-se.

Isso acontece também com o próprio tecido do texto, que, da mesma forma que Drizilda, se refaz a partir do desfazer-se. O texto também se constrói a partir do desfazer-se; termos referenciais e inexpressivos ganham em poeticidade e o foco da narrativa é desviado para a construção de uma palavra poética que se faz coisa; nomear e desestruturar é ser. Palavra que se marca, como objeto concreto capaz de ser o que nomeia.

Os provérbios, vindos da tradição oral, são poeticamente ordenados e alguns são criados, o que dá à narrativa uma aura ao mesmo tempo de infração e de respeito aos modelos consagrados; se por um lado subverte os provérbios e particulariza-os para uma narrativa específica; por outro, emprega a estrutura, palavras e estratégias dos provérbios de forma a anuir com sua eficácia, ainda que parcial. Assim, confere às narrativas a universalização dos acontecimentos socialmente previstos e endossados pela sabedoria ancestral dos provérbios.

É no desfazer que emerge a consciência da forma. A consciência de que a poesia e a literatura têm um compromisso com a recriação, no sentido de forjar formas poéticas.

Essa estratégia de construção é percebida nas sentenças proverbiais recriadas ora de maneira concentrada, ora expandida, no conto analisado. A instabilidade é registrada a partir de provérbios conhecidos e de uma estrutura narrativa também conhecida. O conto que se fixou a partir, também, do que de desfez.

Renovação do encantamento promovido pelo uso da palavra poética num texto que explora o lirismo com um toque de humor. Num processo de sensibilização do leitor através da intensa experiência poética. O elemento popular, ordinário, redescoberto pela poesia que se materializa num texto que expande as fronteiras de seu gênero, traz o encantamento, a graça, a beleza, o riso e exige a ampliação do olhar sobre as coisas, para que a essência oculta possa emergir.

4.2. Estratégias e revelações em “- Uai, eu?”

“- Uai, eu?”⁷ é 37ª narrativa de **Tutaméia**. O texto é narrado em primeira pessoa por Jimirulino, ajudante do doutor Mimoso, “solorgião” (UE, p. 247) que atendia aos doentes dos arredores do povoado em que viviam.

Jimirulino está preso e conta sua história para um advogado que não tem voz na narrativa, é apenas mencionado pelo narrador. O narrador explica ao interlocutor que está preso porque matou três homens, inimigos do doutor Mimoso, e sugere ter cometido tal ato por indução do próprio médico.

Tem-se neste conto provérbios que pertencem a três grupos: (1º) os recriados a partir de um provérbio original; (2º) sentenças construídas como provérbios e (3º) provérbios vindos diretamente do uso corrente, sem sofrerem modificação estrutural.

Há provérbios pronunciados por Jimirulino e outros, reproduzidos pelo narrador, mas atribuídos ao doutor Mimoso. Diferente do conto “Arroio-das-Antas” em que os provérbios e suas variações são expressos apenas pelo narrador.

São provérbios atribuídos a Jimirulino que pertencem ao grupo daqueles recriados a partir de um original: (1) “homem que vale por dois não precisa de estar prevenido?” (UE, p. 248); (2) “Se melhor luz faz o norte” (UE, p. 249); (3) “Eu estava

⁷ Aqui se empregou a abreviação UE.

na água da hora beber onça” (UE, p. 250); (4) “Me espremi para limonadas” (UE, p. 250) e as duas expressões, “por tantas cargas d’água” (UE, p. 247), “bom até-onde-que” (UE, p. 247), “sem mais nem vens” (UE, p. 250) e “conforme comi, banana e casca” (UE, p. 250).

Pertencem ao 2º grupo, dos provérbios inventados: (5) “Quem quer viver faz mágica” (UE, p. 247); ao 3º grupo, dos provérbios sem nenhuma modificação estrutural: (6) “Quem entra no pilão vira paçoca” (UE, p. 250).

Dos provérbios atribuídos ao doutor Mimoso, um pertence ao grupo dos provérbios reorganizados (1) “não fincar o pé em lamas moles” (UE, p. 248) e o outro faz parte daqueles que não sofreram modificação estrutural, (2) “Quem menos sabe do sapato, é a sola” (UE, p. 249).

A narrativa apresenta muitos provérbios, logo, são muitas também as estratégias criativas de subvertê-los. Se em “Arroio-das-Antas”, o humor sutil contribui para a construção do lirismo e do efeito poético intenso, em “- Uai, eu?”, o humor explora a ambigüidade das palavras e gera em efeito de dúvida.

Jimirulino emprega, em sua narrativa, algumas estratégias bastante interessantes. Primeiramente, até a metade da história, ele apenas revela que estava preso numa visível maneira de introduzir e conduzir o assunto como lhe convém, caracteriza o doutor Mimoso, visto por Jimirulino como “Inteligente, justo e bom” (UE, p. 249). Cada um desses adjetivos é desenvolvido nessa primeira parte da narrativa. Bom: “Bom até-onde-que, bom como cobertor, lençol e colcha, bom mesmo com dor-de-cabeça; bom, feito mingau adoçado” (UE, p. 247); inteligente: “Inteligente como agulha e linha, feito pulga no escuro, como dinheiro não gastado” (p. 248) e justo: “Homem justo – de medidinhos de termômetro, feito sal e alho no de comer, feito perdão depois da repreensão” (UE, p. 248).

Na segunda parte da narrativa, marcada pela passagem “Pois, por exemplo: o dia deu-se. Foi sendo que” (UE, p. 248), Jimirulino passa a narrar a razão de sua prisão: o triplo homicídio dos inimigos de seu patrão, Chico Rebuque, Chochó e seo Sá Andrades Paiva. Num primeiro momento, acredita-se que Jimirulino quis agradar ao doutor Mimoso, a quem prezava bastante, quis ajudá-lo a livrar-se dos inimigos que lhe tiravam o sossego.

Essa perspectiva muda, quando se percebe que o narrador vai disseminando na narrativa termos e expressões que sugerem não apenas a inteligência, mas a sagacidade, a esperteza do doutor Mimoso: “versando chefe os solertes preceitos.

Ordem, por fora; paciência por dentro. Muito mediante fortes cálculos, imaginado de ladino, se diga” (UE, p. 247, 248 - grifo nosso), “Atilado todo em sagacidades e finuras” (UE, p. 248), “Aprender com ele eu querendo ardentemente: compaixões, razões partes, raposartes... Ele a cachola; eu a cachimônia” (UE, p. 248 – grifo nosso), “afirmador, feito no florear com a lanceta” (UE, p. 249).

Há cinco palavras praticamente sinônimas “solertes”, “ladino”, “atilado”, “sagacidade”, “raposartes” que significam sagacidade, esperteza, perspicácia, ou, como o último termo, aprender a arte das raposas, ou seja, aprender a ser sagaz e astuto como uma raposa.

A passagem “Ordem, por fora; paciência por dentro. Muito mediante fortes cálculos, imaginado de ladino, se diga” (UE, p. 247, 248) reforça a idéia de que aquilo que se via, não correspondia exatamente à realidade, o médico calculava pacientemente suas ordens, suas ações e falas.

Ainda em “Ele a cachola; eu a cachimônia” (UE, p. 248) há a sugestão de que o doutor pensava, planejava o que Jimirulino deveria ou não saber, e este, paciente, ia se deixando levar, seduzido pela esperteza do médico; “afirmador, feito no florear com a lanceta” (UE, p. 249) explicita a exatidão dos movimentos do médico, que agiu de maneira calculada, com perspicácia e com a precisão de cirurgião.

Uma ambigüidade se cria, pois aos elogios aparentes feitos por Jimirulino contrapõem-se as palavras que sugerem a esperteza do médico em conduzir a ação do narrador que diz “Meu destino ia fortíssimo” (UE, p. 249), como se ele fosse dominado pelo médico e não tivesse como resistir às artimanhas do esperto patrão.

Jimirulino admirava muito as qualidades do patrão e queria ser como ele “Aprender com ele eu querendo ardentemente” (UE, p. 248) e “Inda hei porém de ser inteligente, bom e justo: meu patrão por cópia de imagem” (UE, p. 250). Vê-se que Jimirulino quer ser a cópia da imagem que ele faz de seu patrão.

O desejo de copiar seu mestre se mostra até mesmo no nome Jimirulino, aparentemente formado pelo desmembramento de “Ji+miru+lino”; “ji” parece ser uma corruptela de “je”, pronome “eu” em francês; “miru”, do espanhol “mirar”, “ver” em português ou “mirar” do português “ter um alvo, avistar” e “lino” um sufixo diminutivo italiano, o que formaria, de maneira bastante expressiva, um nome como “o pequeno eu observador”, que pode ser traduzido pela palavra “Aprendiz”. Jimirulino é um aprendiz oficioso das artimanhas do médico para quem trabalha.

Se Jimirulino é um aprendiz e conseguiu perceber as estratégias empregadas pelo médico para conduzi-lo ao triplo homicídio, ele pode também estar empregando a mesma estratégia quando conta sua narrativa para o interlocutor. Cria-se a ambigüidade, do mesmo modo que ele se vê manipulado pelo médico, ele pode estar manipulando sua narrativa.

No caso do conto “- Uai, eu?” a ambigüidade é reforçada porque se trata de um texto narrado em primeira pessoa, por um narrador que quer imitar a esperteza, a sagacidade que vê no seu modelo, portanto, como saber se o narrador não está, também, incriminando o médico para diminuir a culpa e a responsabilidade que recaíram sobre si?

Ainda em relação ao nome Jimirulino, pode-se também entender que “lino” vem do radical latino “linun” que significa “linho”, isso sugere que Jimirulino tece aquilo que vê, constrói sua perspectiva sobre os acontecimentos. Há o máximo aproveitamento expressivo da palavra, que expande suas possibilidades de dizer, numa escolha algébrica e mágica.

A história tecida por um aprendiz é reforçada por passagens como “estudante andante” (UE, p. 248), “Aquela conversa me dava muitos arredores” (UE, p. 248), “Eu escutava e espiava só as sutilezas, nos estilos da conversação” (UE, p. 249) e “Eu estava à obediência, com a cabeça destampada” (UE, p. 249).

Essas passagens sugerem que Jimirulino é um aprendiz, observa cuidadosamente, a maneira que seu mestre age e, a partir dessa percepção, imita suas técnicas e tece a história que deseja, empregando aquilo que, pacientemente, observou e absorveu.

Jimirulino admira e conhece o poder de engendrar, de articular as palavras para que elas sirvam aos seus propósitos, fazendo de seu relato um experimento desse poder. Se funcionar, se o interlocutor (e o leitor) acreditarem em sua versão é porque ele aprendeu a lição de seu mestre. Um dos recursos empregados por Jimirulino e que reforçam seu caráter de experimentador é a desorganização dos provérbios e a criação de outros.

Jimirulino empregou três estratégias: reformulou provérbios conhecidos, criou provérbios novos e copiou alguns já existentes, dessa forma, pode-se estender tais práticas para sua narrativa. Acontecimentos reformulados, outros inventados e outros, ainda, fiéis, como por exemplo, seu crime, sua prisão, sua condenação e a história que ele criou e contou para seu interlocutor.

Isso se reforça pela passagem que abre a segunda parte da narrativa, quando Jimirulino vai começar a narrar, efetivamente, a razão de sua prisão “Foi sendo que” (UE, p. 248), o pretérito perfeito “foi” indica uma ação pontual, passada, enquanto o gerúndio “sendo” indica algo que tem continuidade temporal, a locução constrói a idéia de algo que aconteceu, mas ainda está sendo, os assassinatos ocorreram, mas a narrativa está sendo formulada.

Ainda neste caso, retomando a passagem “Inda hei porém de ser inteligente, bom e justo: meu patrão por cópia de imagem” (UE, p. 250) nota-se que Jimirulino deseja ser a cópia da imagem que faz do patrão, da mesma forma que tenta imitar uma imagem, pode, também, estar narrando a imagem que tem sobre os fatos. A imagem é algo impalpável e volátil, facilmente modificável e moldável, percebe-se que a narrativa também conserva essas mesmas essências, maleabilidade e volatilidade registradas através de uma linguagem que, apesar de fixada no texto, apresenta-se distorcida.

Os provérbios formam um elo entre o médico e Jimirulino. É uma linguagem comum e, segundo o narrador, empregada também pelo médico. Doutor Mimoso tem um conhecimento acadêmico inacessível a Jimirulino, o mundo que os une, que ambos conhecem, é o mundo dos provérbios, proferidos pelo ajudante e pelo mestre, que também recria e copia provérbios.

O universo dos provérbios e frases feitas é dominado por Jimirulino, que dispõe deles de maneira criativa e expressiva. Como a expressão “por tantas cargas d’água” (UE, p. 247). Segundo Santos, trata-se de uma corruptela do chavão “Por que cargas d’água...?” (SANTOS, 1983, p. 560) e, ainda segundo os métodos que a pesquisadora desenvolveu, percebe-se que houve uma construção “Mediante o “eco do chavão”, conservando-se alguns elementos da construção primitiva” (SANTOS, 1983, p. 547).

O chavão original, segundo o **Dicionário Aurélio Século XXI** (1998), significa “Razão ignorada; motivo misterioso, oculto”. O narrador substituiu “por que” por “por tantas”. A atualização ganha em humor e em expressividade, sugerindo que foram muitos motivos misteriosos e ocultos que o levaram à prisão e “que vale enterrar minhocas?” (UE, p. 247), Jimirulino está disposto a revelar e mostrar esses tantos motivos ocultos que o levaram àquela situação em que algo se mostra comum “cargas d’água”, mas algo se mostra exclusivamente talhado para esta narrativa “por tantas”.

A reformulação, adaptada à situação de enunciação do narrador, provoca um efeito cômico ao explicitar uma linguagem que se quer aprisionar e ainda possibilita a ampliação do campo de significado, pois acrescenta ao chavão original a reformulação criativa. Mostra, ainda, a intimidade que Jimirulino tem com a linguagem dos chavões e frases feitas, conferindo a elas uma marca pessoal inserida num discurso alheio. Ainda que a expressão em análise não seja um provérbio, seja um chavão, percebe-se que o mecanismo de funcionamento é o mesmo, e, portanto, ao invocar o chavão e reorganizá-lo, o narrador traz a carga de ancestralidade que este possui e acrescenta-lhe sua marca, sua identidade. Tem-se um caso particular previsto nos modelos de comportamento universais.

O primeiro provérbio que aparece na narrativa, proferido por Jimirulino e criado por ele “Sorte? A gente vai – nos passos da história que vem. Quem quer viver faz mágica” (UE, p. 247 – grifo nosso). Copiando os modelos consagrados de provérbios, Jimirulino mostra-se habilidoso também para criá-los. O que parece é que a história já está traçada, tanto que só cabe seguir seus passos e ir ao encontro desse destino. Para mudá-lo, precisa-se da “mágica”. A mágica possibilita a mudança de estado, o oculto torna-se aparente e vice-versa.

A mágica pressupõe uma técnica oculta, para se viver, segundo Jimirulino, é necessário descobrir essa técnica, revelar para si próprio as técnicas de mostrar, mas manter um lado oculto. Como as atitudes do doutor Mimoso, que falava uma coisa, mas deixava ocultas suas verdadeiras intenções. Técnica que Jimirulino tenta aprender, revelar, mas ocultar, talhar no conhecido o desconhecido. Narra sua história, induzindo o interlocutor a pensar que o médico é co-responsável pelas mortes.

A narrativa prossegue com outras imagens que reforçam a idéia desse jogo entre encoberto e explícito: “Bom até-onde-que, bom como cobertor, lenços e colcha, bom mesmo quando com dor-de-cabeça: bom, feito mingau adoçado” (UE, p. 247), nessa passagem nota-se que, no caso do jogo de cama, uma peça vai se sobrepondo a outra, ficando visível apenas o cobertor. A “dor-de-cabeça” também não é visível, vê-se a pessoa, mas não suas dores, o mingau segue a mesma linha, pois só se pode saber se está adoçado, se for provado. Há, ainda, o inusitado da comparação entre a bondade e cobertor, lençol e colcha ou mingau adoçado.

Outras imagens que sugerem a mesma oposição são: “Ordem, por fora; paciência por dentro” (UE, p. 247, 248), “Homem justo – de medidinhos de

termômetro, feito sal e alho no de comer” (UE, p. 248), “Ele, desarmado, a não ser as antes idéias” (UE, p. 248), “Doutor Mimoso abria os olhos para os óculos, não querendo ver o mal nem o perigo” (UE, p. 249), esta bastante significativa, pois sugere que doutor Mimoso só via o que estava a sua frente, não conseguia ver o mal oculto nas coisas.

Como Jimirulino quer ser a cópia da imagem de seu patrão, ele também deseja ter a habilidade de ocultar e revelar, de conseguir empregar as palavras de maneira a explicitar essa habilidade. Ser “inteligente, justo e bom” significa, para Jimiurulino, conseguir ser dono de suas palavras e explorá-las para os fins que lhe interessam.

A narrativa parece tecida duplamente, considerando o que fica explícito e aquilo que fica encoberto em seus fios. Da mesma forma que antes de narrar sua versão para os fatos, Jimirulino introduz o assunto, dividindo sua narrativa em duas partes, a introdução, como se estivesse “preparando o terreno” e a revelação dos fatos, “o bote”. Há, portanto, uma estratégia narrativa concentrada por parte do personagem-narrador, a seqüência de narração não é gratuita, o aprendiz mostra-se habilidoso, seguindo as mesmas estratégias que atribui ao Dr. Mimoso: constrói pacientemente a relação para depois explorá-la.

O próximo provérbio que aparece na narrativa é recriado, segundo Jimirulino, pelo doutor Mimoso: “ – Jimirulino, a gente deve ser: bom, inteligente e justo... para não fincar o pé em lamas moles...” (UE, p. 248 – grifo nosso). Essa sentença é uma adaptação de “não te arrisques a nadar onde pé não podes achar”. O que o doutor Mimoso faz é concentrar a idéia do provérbio original em sua recriação, que ganha em objetividade e humor ao suavizar o efeito de aviso, de admoestação grave da sentença original.

Como modificar provérbios e frases feitas é uma prática dominada por Jimirulino, narrar que o autor da frase é o doutor Mimoso reforça a ambigüidade do texto, pois pode indicar que a conversa, reproduzida pelo narrador, foi por ele inventada dentro do universo de linguagem e de expressão que Jimirulino conhece. Em contrapartida a essa possibilidade, também se pode acreditar que o doutor Mimoso reformula e reproduz provérbios e Jimirulino, como bom aprendiz, apenas segue seu mestre e o jeito de ele falar e de convencer seus interlocutores.

Ainda porque, os provérbios proferidos pelo médico são facilmente entendidos e memorizados por Jimirulino que, possivelmente, vê nos provérbios uma marca da

sabedoria do médico. Os provérbios, dado seu caráter de ancestralidade e de conhecimento universal, identificam uma pessoa como sábia, falar por meio de provérbios é reproduzir e endossar conhecimentos ancestrais tidos como verdadeiros e certos. Esse procedimento parece impressionar Jimirulino que o copia.

Os provérbios, nesse conto, funcionam como elemento central para a construção da ambigüidade textual. Apesar de adaptados à situação de uso, eles também inserem o discurso do outro, um outro universal e coletivo; pode não fazer parte das reflexões e pensamentos de Jimirulino, mas ser apenas a reprodução do que todos dizem. Reforça-se, assim, a idéia de que Jimirulino não quer se comprometer e, ao incluir em seu discurso o alheio, adota uma forma de falar sem dizer, afinal, são as pessoas que falam assim, não ele, seu trabalho foi o de adaptar o provérbio.

Essa estratégia remete ao título do conto “- Uai, eu?”, como se perguntasse, “O que eu tenho com isso? Não fiz nada, não falei nada, é você quem está pensando...”. Mecanismo empregado pelo narrador e, segundo a versão de Jimirulino, pelo médico.

Jimirulino, numa amostra de sua habilidade com a linguagem popular, profere a seguinte sentença “Então, homem que vale por dois não precisa de estar prevenido?” (UE, p. 248), visível corruptela de “Homem prevenido vale por dois”. Há, aqui, uma inversão do provérbio original e “adição de negativa” (irônica) à ‘série verbal’” (SANTOS, 1983, p. 549).

Esse provérbio restaura a ambigüidade, por que Jimirulino vale por dois? Uma resposta possível é que ele sabe usar armas, “revólver e o fino punhal” (UE, p. 248), mas também aprendeu a manipular palavras, a fazer trocadilhos, como demonstra a sua criativa adaptação, e, assim, envolve seus possíveis interlocutores. O certo é que, mais uma vez, Jimirulino mostra-se habilidoso ao utilizar a linguagem.

O próximo provérbio do texto, também é atribuído ao doutor Mimoso, “ - ...pobres ignorantes... Quem menos sabe do sapato é a sola...” (UE, p. 249 – grifo nosso). A sentença é reproduzida da sabedoria popular sem nenhuma modificação estrutural e o humor é nítido. Esse provérbio reforça a idéia da oposição implícito-explicito, tanto pelo termo que o antecede, “ignorantes”, como pelo ensinamento do provérbio, afinal existem duas realidades a se conhecer, a da sola e a do sapato, a encoberta e a explícita.

Outro provérbio pronunciado por Jimirulino, onde ele emprega uma modificação mais sofisticada, é “se a melhor luz faz o norte” (UE, p. 249), retoma a sentença “A luz que vai adiante é que alumia”. Percebe-se que Jimirulino não reduz suas habilidades com a linguagem apenas a trocadilhos ou adições, que são estratégias mais simples, ele também se mostra capaz de apreender o sentido do provérbio e reformulá-lo quase totalmente, mantendo apenas um elemento comum, “luz”.

A sentença acima é empregada na seguinte passagem:

Meu destino ia fortíssimo; eu, anônimo de família. Daí, já em desdiferenças, ele veio: - “Deixa, Jimirulino...” – se a melhor luz faz o norte. – “Deixa. Um dia eles pela frente topam algum fiel homem valente...e, com recibos, pagam...” – afirmador, feito no florear com a lanceta. Disse, mas de enfim; tendo meigos cuidados com o cavalo. Que inteligência! (UE, p. 249)

Esse é o momento em que Jimirulino interpreta a fala do doutor Mimoso, o provérbio reforça a idéia do destino a se cumprir, a luz, a fala do médico, aparentemente, sugere o destino do narrador, ser o valente que fará os meliantes pagarem.

Parece que, nessa passagem, Jimirulino constrói a imagem do médico como alguém que age com exatidão, “no florear com a lanceta”, e gestos meigos; Jimirulino lança sua exclamação irônica “Que inteligência!”. Jimirulino valoriza em seu mestre sua habilidade de lidar com as palavras, sua inteligência provém da arte de manipular as palavras para falar, sem dizer. Arte que o narrador está exercitando.

Os demais provérbios da narrativa são todos pronunciados por Jimirulino: “Eu estava na água da hora beber onça...Me espremi para limonadas” (UE, p. 250). Segundo Santos, a primeira sentença deriva de “Na hora da onça beber água” (SANTOS, 1983, p. 561) e o processo de composição se dá “Pela troca de um elemento do sintagma, com a conseqüente redução semântica ao absurdo” (SANTOS, 1983, p. 548) esse recurso confere efeitos humorísticos e paródicos.

O momento do conto em que o narrador emprega as sentenças acima é quando ele vai enfrentar os três homens inimigos do doutor Mimoso, ou seja, o momento em que “a onça vai beber água”, em que haverá um confronto, uma desordem. A desordem é materializada na forma confusa como a sentença é composta. Confere um efeito de humor e parece uma estratégia empregada para aumentar a expectativa diante do que vai acontecer, além de revelar, mais uma vez,

as habilidades de Jimirulino, que apreende o sentido da sentença original e a subverte.

Tal estratégia se mostra, também, como um elemento de sedução através do gracejo, desvia a atenção do ouvinte (e do leitor) para a invenção criativa de sua sentença. O humor empregado como elemento atrativo.

A outra sentença, “Me espremi para limonadas” (UE, p. 250) opera “pela redução da forma” do provérbio” (SANTOS, 1983, p. 548) a partir de “Se a vida lhe deu um limão, faça uma limonada”. Nesse caso, o efeito humorístico também é nítido, reduziu-se à essência a sentença original. Jimirulino aproveitou a oportunidade, viu os três meliantes sozinhos e se entregou ao seu destino: matá-los.

Reformular os provérbios demonstra, mais uma vez, a habilidade de Jimirulino em adaptar sua linguagem à sua percepção; as sentenças são particularizadas por Jimirulino, demonstram sua maneira de lidar com o instrumento que lhe serve como estratégia persuasiva, a linguagem, assim como a maneira que ele narra representa a sua maneira de perceber os fatos.

As sentenças são reforçadas pelo último provérbio “Quem entra no pilão, vira paçoca!” (UE, p. 250), vindo diretamente do uso popular, pois aqui também se tem a idéia de que o destino foi cumprido, o serviço inteiro foi executado e a narração narrada.

O chavão reorganizado “conforme comi, banana e casca”, vindo da expressão “Comer banana com casca e tudo” (SANTOS, 1983, p. 561), formado pela reorganização de elementos do sintagma, reforça a idéia de que Jimirulino fez tudo o que devia. A maneira como a sentença aparece na narrativa, isolando por vírgula o objeto direto “banana e casca” de seu verbo, intensifica a idéia do conjunto, de que tudo foi feito ao mesmo tempo, de maneira contínua, como se o narrador tivesse agido de súbito e devorado o conteúdo e o continente. Jimirulino parece ter aprendido a manipular os provérbios e a veicular uma narrativa a partir das atualizações produzidas. Aprendeu a empregar a linguagem e a tecer uma narrativa, tudo de uma vez.

Há ainda os chavões, reorganizados pelo narrador, “Bom até-onde-que” (UE, p. 247) e “Sem mais nem vens” (UE, p. 250) que são corruptelas das seguintes expressões populares, respectivamente: “Bom até debaixo d’água” (SANTOS, 1983, p. 560) e “sem mais nem menos” (SANTOS, 1983, p. 547). Ambas ressaltam a idéia de que Jimirulino era conhecedor da linguagem popular, sugerindo que ele emprega

esses saberes como estratégia persuasiva, modificando-os, extraindo-lhes a graça, o humor, a criatividade, para, com isso, distrair e agradar seu interlocutor e mantê-lo na linha de raciocínio que convém a Jimirulino.

Se os provérbios apresentam-se como dizeres populares, eles estão presentes em todos os universos que a linguagem atua, desde as camadas mais populares, às mais eruditas, portanto eles podem estar nas palavras de um médico ou nas palavras de um jovem aprendiz valentão.

Não há como concluir se a história de Jimirulino e as falas que ele atribui ao médico são fiéis aos fatos narrados, a ambigüidade não é resolvida. O médico realmente estimulou indiretamente Jimirulino a cometer os assassinatos? Ou Jimirulino aprendeu tão bem as lições de seu mestre que não só está seguindo seus exemplos de inteligência e sagacidade, como até “passa a perna” em seu mestre, sugerindo que o médico seria o mandante dos homicídios? Ou Jimirulino, afobado, querendo agradar ao mestre e aprender a agir como ele, “come banana com casca e tudo” e se precipita, agindo a partir de frases soltas do médico?

Os provérbios e chavões são responsáveis pela construção das ambigüidades presentes, além de provocarem um efeito cômico. Como elementos que transitam nos dois mundos, poderiam fazer parte do vocabulário corrente do cirurgião, e Jimirulino aprendeu a usá-los e a modificá-los, ou, podem representar a maneira como o narrador apreendia, extraia e conseguia manifestar os ensinamentos e a inteligência do médico. Poderiam, também, ser exclusivos de Jimirulino, que os emprega como estratégia de persuasão e uma maneira de não se comprometer com o que narra; provérbios, ainda que modificados, inserem o discurso do outro, do que todos dizem. Importante observar, ainda, que os provérbios vêm para essa narrativa como manifestação da inteligência e de habilidade, tanto do médico, quanto do narrador.

Essas estratégias empregadas nos provérbios demonstram que Jimirulino, da mesma forma que subverte os provérbios, pode ter subvertido sua história. Mostram que a narrativa apresenta um duplo aspecto: o elemento sedutor, de onde se extraem lições de vida, e como um espaço privilegiado para o jogo de linguagem, para a prática poética, que é capaz de desviar a atenção do leitor. A prática poética, nesta narrativa, parece associada à sedução. Observa-se ainda que essa dupla possibilidade representa duas faces distintas do literário: a comunicação e a graça.

Os provérbios empregados por Jimirulino, habilmente modificados ou reproduzidos, funcionam como amostra dos mecanismos empregados e, ao serem adaptados à situação de uso, inscrevem-se como espaço para o jogo poético e para as primeiras incursões no mundo literário feitas pelo aprendiz Jimirulino.

Já concluindo a narrativa, Jimirulino revela “Se o assunto é seu e nosso, lhe repito lhe digo: minha encaminhação, veja só, conforme comi, banana e casca” (UE, p. 250) passagem que se contrapõe à que abre a narrativa “Se o assunto é meu e seu, lhe digo, lhe conto; que vale enterrar minhocas?” (UE, p. 247). Quando abre a narrativa, o assunto é de Jimirulino e do advogado, seu interlocutor, instâncias claramente delimitadas pelos pronomes “meu” e “seu” e até pelas vírgulas empregadas após “digo” e “conto”; quando encerra a narrativa, essas instâncias se misturam, o interlocutor passa a ser parte integrante do assunto, “seu”, enquanto o narrador se dissolve no pronome “nosso”, a eliminação das vírgulas marca também essa dissolução e “minha encaminhação” traz a idéia da solução que Jimirulino deu, a maneira como ele resolveu narrar os fatos por que passou.

O interlocutor passa a ser parte da narrativa após degustar as artimanhas da linguagem praticada por Jimirulino, do mesmo modo que os inimigos do médico passaram a ser assunto de Jimirulino, a narrativa passa a ser assunto do interlocutor e da imagem por ele construída a partir do relato do narrador.

Os provérbios, como estruturas que carregam a marca da rigidez e da permanente capacidade de adaptação e de atualização, o que lhes dá fluidez, marca uma narrativa construída a partir da ficção como volátil, construindo-se sempre a partir de um ponto de vista, de uma imagem que se projeta nas inúmeras capacidades de adequação que a linguagem apresenta. Da mesma forma que os provérbios, apesar de comuns, são particularizados na narrativa e ganham marca própria de seu enunciador, que o modifica seguindo seu critério de poeticidade, as narrativas também se mostram com a marca pessoal de seu narrador que tenta reproduzir uma imagem possível sobre os fatos narrados.

CONCLUSÃO

Analisar os provérbios como amostra do processo criativo de Rosa mostrou-se bastante frutífero, porque neles está uma das matérias primas que, ao passar pelo processo da álgebra mágica, transforma-se em célula do conto crítico e produz os efeitos da graça.

No método algébrico-mágico se inscreve o paradoxo talhado a partir do encantamento e da exatidão do pensamento poético, que equipara o lógico e o analógico, fazendo do visível um caminho para o invisível.

Os provérbios se mostram como estrutura fixa e movente, como tradição e atualização, e se prestam às propostas artísticas de Rosa, pois marcam a tensão entre oralidade e escritura; entre a matéria vulgar e não literária. A possibilidade de romper e expandir as potencialidades poéticas dos provérbios é visível na obra em análise, pois os provérbios fazem esse percurso, expandem-se e deixam escapar toda a carga de poeticidade adormecida pelo uso cotidiano. Quando Rosa renova as estruturas sintáticas e semânticas dos provérbios, chama a atenção para esse tipo de criação, que parte de sentenças comuns e automatizadas para transmutá-las em poesia.

O produto desse método poético é o conto crítico, que ultrapassa as fronteiras de gênero, seja do conto, seja do prefácio, de modo que as próprias fronteiras entre o ficcional do primeiro e o teórico-reflexivo do segundo podem ser ultrapassadas. Daí termos, em **Tutaméia**, prefácios cujas teorias de construção artística são poeticamente expostas e contos cujas personagens são capazes de produzir sentenças proverbiais, que traçam paralelo com a própria construção da narrativa, numa atitude metaficcional.

Nos contos, os provérbios marcam a tensão entre a narrativa registrada e a narrativa possível, explicitam a tensão entre a rigidez daquilo que se fixa e a maleabilidade das percepções de seus narradores.

Em “Arrio-das-Antas”, os provérbios marcam a construção da narrativa a partir do desfazer. É desfazendo modelos e estruturas prontas que a narrativa se erige e se adensa, numa verdadeira construção a partir da negação. Desfazendo-se dos modelos, chega-se ao “outro lado” das experiências metafísicas, concentradas na aparência visível e conhecida dos provérbios originais.

Em “-Uai, eu?”, os provérbios marcam o universo da volatilidade narrativa fixada como ideal modelar. Aquilo que se quer narrar é envolto nos efeitos pretendidos, como se o narrador fosse sempre o dono de sua versão da narrativa, mas nunca dos fatos. Os provérbios atualizados refletem essa habilidade narrativa, funcionando como elementos de sedução nas mãos do aprendiz Jimirulino, que tenta empregá-los com a mesma fluidez com que narra sua história.

Os prefácios também apresentam o aspecto duplo dos textos literários: ensinamento e lirismo. Funcionam como uma literatura que, a todo o momento, exige atenção para si mesma, para a teoria travestida de experimentações poéticas que engendram.

Os provérbios mostram-se como matéria-prima exemplar na construção dos prefácios. Conhecidos e consagrados, prestam-se a outros usos: teorizam e praticam explicitamente sua teoria. Livram-se do peso de serem provérbios e, portanto, de veicularem ensinamentos ancestrais, que se repetem ao longo do tempo, para ganharem densidade poética.

Nos prefácios, ficção e metaficção se cruzam e os provérbios acabam sendo material para a reflexão seja sobre a vida, seja sobre a própria história que está sendo escrita e lida. Por meio deles, Rosa atualiza modelos consagrados pela tradição e, ao fazê-lo, deforma-os, explicitando que a construção literária é sempre “cópia de imagem” (UE, p. 250).

A hipótese de trabalho se confirmou, demonstrando que os provérbios materializaram o processo artístico de Rosa, funcionando como células literárias capazes de produzirem os efeitos do conto crítico, construído sob a égide da álgebra mágica.

Por meio deste estudo, pudemos visualizar um dos aspectos da singularidade de **Tutaméia** – a força poética das expressões proverbiais, retiradas da memória e da tradição popular – contribuindo, assim, para a sua fortuna crítica, tão reduzida frente a outras obras de Guimarães Rosa.

BIBLIOGRAFIA

Do Autor

ROSA, João Guimarães. Pequena Palavra. In: RÓNAI, Paulo (org). **Antologia do Conto Húngaro**. Vol. 1, 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957, p. 13-32.

_____. **Tutaméia (Terceiras Estórias)**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

_____. **Grande Sertão: Veredas**. 36ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Sagarana**. 33ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988 a.

_____. **Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988b.

_____. **Primeiras Estórias**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. **Tutaméia (Terceiras Estórias)**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. **Estas Estórias**. 5º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. **Correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.

_____. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003b.

Sobre o autor

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. **As três graças**. São Paulo: Mandarim, 2001.

Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, dez. 2006.

DANTAS, Paulo. **Sagarana Emotiva.** São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (org). **Outras margens: Estudos da obra de Guimarães Rosa.** Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e Humor na Literatura.** São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2006.

Em memória de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.

LORENZ, Günter W. Literatura e vida: um diálogo com Guimarães Rosa. **Arte em Revista**, São Paulo, 2ª ed., vol. 2, julho – agosto 1979, p.5-17.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa.** 2ª ed. São Paulo: EDUSP. 2001.

MARTINS, Wilson. Literaturnost. In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 de janeiro de 1968a. Suplemento Literário, p. 4.

_____. Tel qu’em Lui-même... In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 07 de dezembro de 1968b. Suplemento Literário, p. 4.

NOVIS, Vera. **Tutaméia: Engenho e Arte.** São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. Tutaméia. In: _____. **O dorso do Tigre.** São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 203-210.

_____. O autor quase de cor: rememorações filosóficas e literárias. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 20-21, p. 236-243, dezembro. 2006.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. O conto crítico roseano e suas duas histórias. In: DUARTE, Lélia Parreira (org). **Veredas de Rosa III**. Belo Horizonte: PUC Minas/CESPUC, 2007, p. 553-560.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de *Tutaméia*. In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 de março de 1968. Suplemento Literário, p. 1. (a).

_____. As estórias de *Tutaméia*. In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 de março de 1968. Suplemento Literário, p. 1. (b).

SANTOS, Livia Ferreira. A desconstrução em Tutaméia III. In: COUTINHO, Eduardo (org). **Fortuna Crítica: Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 537-561.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

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

_____. **Guimarães Rosa: Signo e Sentimento**. São Paulo: Ática, 1982.

TURRER, Daisy. **O Livro e a Ausência de Livro em Tutaméia, de João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Bibliografia de Apoio

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3ª ed. São Paulo: UCITEC; Brasília: Universidade de Brasília, 1993.

BARTHES, Roland. **Aula**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004 (a).

_____. **O grau zero da escrita**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004(b).

_____. **O prazer do texto**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: LOPARIÉ, Zeljko e ARANTES, Otília B. Fiori (seleção). **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BERGSON, Henri. **O riso, ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo; Martins Fontes, 2004.

BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. In: **Discusión**. Madrid: Alianza, 1983, p. 102-115.

_____. **Esse Ofício do Verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. O mundo Provérbio. In: **Língua e Literatura**. São Paulo, ano I, nº 1, p. 93-111, 1972.

CARPEAUX, Otto Maria. O Artigo sobre Prefácios. In: _____. **Vinte e Cinco Anos de Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 268-273.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e Crônica. In: _____. **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971, volume VI, p. 105-128.

CORTÁZAR, Julio. Algunos Aspectos del Cuento. In: _____. **Obra Crítica**. Buenos Aires: Alfaguara, 1994, volume II, p. 367-385.

D'ONÓFRIO, Salvatore. **Poema e Narrativa: Estruturas**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a

poesia. In: CAMPOS, Haroldo (org). **Ideograma: Lógica, poesia, linguagem**. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 109-148.

GENETTE, Gerard. **Umbrales**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do Sublime**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HOLANDA FERREIRA, Sérgio Buarque de. **Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI. Versão 3.0**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. CD-ROM.

JOLLES, André. **Formas Simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LACERDA, R. C.; LACERDA, H. R. C.; ABREU, E. S. **Dicionário de Provérbios Francês-Português-Inglês**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **Dicionário Brasileiro de Provérbios, Locuções e Ditos curiosos**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Documentário, 1974.

MAINGUENEAU, Dominique. Do provérbio à ironia: polifonia, captação e subversão. In: _____. **Análise de Textos de Comunicação**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2005, p.169-178.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária. Prosa I**. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **A palavra essencial: estudos sobre a poesia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

OBELKEVICH, James. Provérbios e História Social. In BURKE, Peter; PORTER, Roy (Org.). **História Social da Linguagem**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, p. 43-81.

PAZ, Octavio. A outra voz. In: _____. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 133-148.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

ROCHA, Regina. **A enunciação dos provérbios**. São Paulo: Annablume, 1995.

TODOROV, Tzvetan. O discurso da magia. In: _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 241-275.

VALERY, Paul. Poesia e Pensamento Abstrato. In: BARBOSA, J. Alexandre (org). **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 169-210.