

## A RECUSA DAS ACEPÇÕES CLÁSSICA E REALISTA DE MIMESE EM TUTAMEIA

### THE REFUSAL OF CLASSICAL AND REALISTIC CONCEPTIONS OF MIMESIS IN TUTAMEIA

Maryllu de Oliveira Caixêta\*

Mestre em Teoria Literária

Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho

[maryllucaixeta@yahoo.com.br](mailto:maryllucaixeta@yahoo.com.br)

**RESUMO:** Esse artigo trata da representação em **Tutameia** considerando os deslocamentos dos limites das linguagens literárias miméticas da tradição aristotélica efetuados na ficção de Rosa. Para isso, considerarei as acepções de mimese clássica e realista que tomam a forma como mediação a modelos. O tipo de representação efetuada em **Tutameia** recusa a adequação a modelos e o referente como protótipo e propõe a representação como processo produtivo.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; **Tutameia**; Mimese; Estória e história

**ABSTRACT:** This paper focuses on the representation in **Tutameia** considering the displacements of the Aristotelian traditional literary mimetic language limits carried out in Rosa's fiction. In order to do that, I will take into account the conceptions of classical and realistic Mimesis that regard Form as mediation to models. The type of representation occurred in **Tutameia** refuses the adequacy to models and the Referent as a prototype, proposing the Representation as a productive process.

**Keywords:** Guimarães Rosa; **Tutaméia**; Mimesis; Story; History

**Tutameia: terceiras estórias**, a última produção literária de João Rosa em vida, apresenta inúmeras inovações estruturais que têm sido objeto de estudos recentes. Algumas dessas inovações são: quatro prefácios intercalados a quarenta minicontos, ou estórias de duas a três páginas cada; enunciados e enredos operados por paradoxos; paratextos; os dois índices de leitura e de releitura em ordem alfabética; o título duplo com permuta das primeira e segunda parte; e epígrafes que aconselham a outra leitura do conjunto de textos qualificando-os como “orgânicos” e como exercício paciente de iluminação. O **Tutameia: engenho e arte** de Vera Novis (1989) atribui a indiferença ou rejeição da crítica ao humor e às inúmeras inovações estruturais. Esses dois aspectos, o humor e as inovações estruturais, participam da concepção irônica do conjunto de prefácios e contos.

Antes de **Primeiras estórias**, as primeiras obras de Rosa abonaram algumas das expectativas da crítica e do público formadas pela tradição regionalista

---

\* Pesquisa com financiamento da FAPESP “A ironia nas *Terceiras estórias – tutameia*”. Doutoranda em Estudos Literários.

quanto à representação realista das regiões do interior brasileiro. Nos últimos anos, **Tutameia** chama a atenção de estudos interessados no debate estético encaminhado por essas inovações estruturais. Rosa declarou a Paulo Rónai a importância que dava a **Tutameia** que, por ironia, também significa “quase nada”: “ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário” (RÓNAI, 1979, p. 193-194).

O uso mais comum do arcaísmo “tutameia” qualifica um grande achado pelo qual se paga uma ninharia, como nas técnicas singularizantes da poesia e nas operações de transcendência. Os efeitos de seus textos transitam do quase nada do fósforo ao absoluto concebido na transcendência. **“Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência”** (ROSA, 1979, p. 3) (grifos do autor). O prefaciador declara que as inovações estruturais têm em vista a transcendência e confirma a aproximação que a crítica faz de seus textos e as narrativas míticas. **Tutameia** já foi relacionada às narrativas míticas em comparações com a comédia clássica, com textos espiritualistas medievais e modernos em hermenêuticas ocupadas de inúmeras combinações simbólicas, com o idealismo linguístico dos primeiros românticos alemães e com a recriação das mitologias pelas vanguardas.

Observar as inovações estruturais mencionadas como mecanismos narrativos produtores de transcendência baliza o debate estético que pensaremos nesse artigo a partir do que Hansen (2007, p. 59-62) explica como uma recusa das acepções clássica e realista de representação que, segundo a tradição aristotélica, tomam a forma como mediação a modelos ou supõem uma dualidade do real e do representado ao invés de considerar o discurso como produção de sentido. Esse artigo destaca alguns dos aspectos da mimesis clássica considerando a *Poética* de Aristóteles e também a defesa do romance realista socialista feita por Lukács. Depois, assinala os deslocamentos dos padrões clássico e realista de mimese em **Tutameia**.

Conforme o artigo **“Grande sertão: veredas e o ponto de vista avaliativo do autor”**, de João Adolfo Hansen, na literatura de Guimarães Rosa, a forma produz

indeterminação e frustra as tentativas habituais do leitor de sobrepor essa forma a representações já conhecidas. Rosa elabora a ficção da língua pré-Babel que reescreve como se fosse a expressão de uma comunidade arcaica pertencente a uma era de ouro particularizada por não se regular por padrões de lógica binária. Em entrevista a G. Lorenz, Rosa emprega a metáfora mitológica da “língua que se falou antes de Babel” que Hansen (2007, p. 59) qualifica como estilo singular do sertão rosiano. Rosa considerava-se um reacionário da língua, em seu projeto de renovação dela pela recriação de um sentido ilusoriamente referido a uma era mítica e sem tradução (LORENZ, 1983, p. 86-88). A “negação da lógica” incluída nesse estilo arcaico não redundava em elogio do atraso, do irracionalismo ou da experiência irreflexiva dos personagens, mas inventa o sertão e pressupõe a avaliação dos procedimentos artísticos pelo autor. Para negar a lógica e criar o “estilo singular” do sertão, a literatura de Rosa recusa a forma como mediação a padrões realistas de representação ou a “esquemática exterior”. Em declarações como a entrevista a G. Lorenz, “Rosa usa o termo ‘lógica’ como metáfora crítica dos esquemas instrumentais das linguagens da indústria cultural e dos padrões de representação literária que não mais produzem ideias: ‘Zola vinha apenas de São Paulo’”. A negação da lógica recusa a ideia de que a representação resultaria da aplicação de padrões normativos com validade lógica referendada por determinada tradição, esquema ou grupo.

Insistindo no valor da enunciação operada por paradoxos por oposição à enunciação “lógica”, que pressupõe o princípio do 3º excluído e da contradição dos enunciados de V/F, Rosa evidencia que sua ficção – como prática de um autor e efeito num leitor – desloca os limites das linguagens literárias miméticas da tradição aristotélica, produzindo a forma como indeterminação das representações conhecidas do leitor. Sua ficção opera com decisões, que evidenciam o arbitrário construtivo da representação, não com adequações verossímeis da palavra e dos enunciados a opiniões preestabelecidas como verdadeiras: “Pão ou pães é questão de opiniões”, diz Riobaldo (HANSEN, 2007, p. 59).

Do modo como foi teorizada por Aristóteles, a *mímesis* clássica ajusta as categorias da língua às categorias de pensamento lógico. Rosa recusa essa adequação ao efetuar deslocamentos nas categorias do discurso mimético que extrapolam os regimes desse pensamento, efetuam discursos incompatíveis com os

usos dominantes da língua e a afirmam como dispositivo, “mimese produtiva: *poiein*” (HANSEN, 2000, p. 76-77). O discurso mimeticamente adequado é deslocado por não-sensos que, no uso empírico, apontam a própria produção de sentido. Como na entrevista concedida a Lorenz na qual Rosa afirma que a missão do escritor é renovar o léxico para libertar o homem (LORENZ, 1983, p. 88), as declarações de Rosa alimentam as expectativas dos leitores quanto à revelação de um sentido superior através do que sua literatura simula uma narração mítica. Em “Aletria e hermenêutica”, o prefaciador afirma que as anedotas de abstração compartilham limites com o não senso e o sentido que formulam é o da vida lida em seu supra-senso seriamente considerado como equivalente aos sentidos também superiores dos mitos (ROSA, 1979, p. 3-4). Essa superioridade deve-se ao potencial que os não sentidos e os paradoxos apresentam de produzir novas significações para eventos elevados à condição do novo, do singular, do ainda não expresso que Rosa chamava “inexpresso do sentido” (HANSEN, 2000, p. 82).

A literatura de Rosa desloca os limites das linguagens literárias miméticas da tradição aristotélica, aquelas que propõem a forma como adequação a padrões de mimese, consideradas nas acepções clássica e realista. Considero alguns aspectos acerca dos padrões clássico e realista de mimese deslocados na forma proposta como um “arbitrário construtivo” arquitetado pelo autor para o leitor (HANSEN, 2007, p. 59-64).

### **A mimese clássica**

O professor Aristóteles não escreveu a **Poética** destinando-a ao público, mas como apontamentos para suas aulas que se tornaram um texto fundador do estudo cuidadoso do discurso poético. Aristóteles apresenta os argumentos do geral para o particular, ordenando-os para sistematizar uma conexão necessária dos elementos da arte mimética da poesia, principalmente a mimese trágica de que trata especificamente. Nessa ordenação, demonstra os critérios de sua teoria: a ordem como princípio da ideia de gênero e o racionalismo. A intenção de convencer concede centralidade à *catarse* que, ao lado da ideia de gênero, interessou aos retóricos pelos séculos seguintes. Aristóteles foi o primeiro a estabelecer os princípios pelos quais a mimese da ação patenteia a relação entre a vida e a poesia

(trágica) que deve ser adequada por verossimilhança, ou seja, representada com aparência de verdade ou plausibilidade.

A abrangente acepção grega de arte (*techné*) veio a adquirir a especificidade de uma produção estética apenas no século XVIII. Na **Poética**, Aristóteles considera apenas o drama trágico, não tinha obras de arte ou literatura em mente nem definiu a noção de mimese estendendo-a do drama à narração ou ao conjunto da arte poética. Sistematizando o funcionamento da mimese, o tratadista se referiu sempre à história (*mythos*) entendida como representação coerente de ações sucessivas ou à “*mimèsis da ação*” (arte dramática), uma mimese dos acontecimentos ou enredo. Ao tratar da mimese, Aristóteles tinha em vista a vida interior do homem cujo caráter manifesta-se nas ações entre as quais há conexões que devem ter seus princípios racionais incorporados à técnica da representação e demonstrados suficientemente pela linguagem escrita suplementada pela encenação dos atores. Assim, o mito é tratado como artefato poético.

O limite da metáfora orgânica por meio da qual Aristóteles caracterizava o produto mimético como um homólogo da natureza pertencia à concepção religiosa que o grego tinha da perfeição do mundo. O caráter da ação mimetizada reconduz ao personagem que é o agente ou aquele que apresenta a ação ao lado do coro. O personagem individualizado pode ter vindo do coro atuante em rituais religiosos. Na época de Aristóteles, o coro já havia praticamente desaparecido. Personagem coletiva, o coro do teatro grego é o precursor do personagem individualizado. Antes dele houve o corifeu nas narrativas religiosas orais. É no teatro que o personagem passa a ter vida própria ao lado do coro que é ambíguo por assemelhar-se a uma personagem coletiva e remeter às opiniões do poeta. O teatro tendeu a eliminar o coro em favor da atuação e maior definição do nascente personagem (CANDIDO, 1972, p. 66).

Nos épicos, os personagens míticos eram concebidos como modelos de valores eternos; assim não estavam sujeitos ao passar do tempo e não envelheciam, por exemplo. O coro cumpria uma função semelhante de comunicar esses valores eternos chancelados pela comunidade. Mas com o advento da democracia, o debate jurídico abriu espaço para a consciência apropriar-se dos mitos como ponto de partida para a reflexão. “No conflito trágico, o herói e o tirano ainda aparecem bem presos à tradição heróica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é

dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 7). Se os mitos justificavam a ordem, o herói já principiara a colocar a ordem em questão nos épicos mais recentes e essa atitude mais individualizada daquele que se confronta com as leis da cidade progressivamente veio a caracterizar o herói ou o personagem do teatro (FIKER, 2000, p. 62).

O herói trágico age de modo simultaneamente individualizado e alinhado à linguagem do mito, o que confronta a realidade política da cidade. O interesse do mundo grego oficial por essa orientação mítica do herói trágico vai sendo paulatinamente reorientado para o discurso filosófico. Oficialmente desprestigiada por suas descontinuidades, enganos e baixezas a que o herói cômico é submetido para a diversão da assistência, a comédia teve uma sobrevida maior à democracia e à razão com adesão popular significativa inclusive na composição do júri nas apresentações. Principalmente por meio do coro, as apresentações das tragédias e das comédias cumpriam a função de comunicar um ponto de vista que estivesse na ordem do dia acerca das questões da polis. “Basta pensar na origem grega do teatro. Na Atenas do século V a. C., o teatro se instituiu nos moldes dos tribunais públicos” (NUÑES; PEREIRA; 1999, p. 83). O teatro grego abriu espaço para a consciência do cidadão cada vez mais interessado na reflexão e preparado para a filosofia. As tragédias e as comédias comunicavam posições equivalentes quanto aos acontecimentos públicos por meio de procedimentos inversos. Uma diferença curiosa é que a tragédia produz como efeito afetivo a *Kátharsis* e a comédia produz a catástase que também é um tipo de purgação dos sentimentos de terror e piedade suscitados pelo drama, mas particularizado como estímulo crítico. O estímulo crítico proporcionado pelas comédias apenas passou a ser admitido depois da solidificação da democracia. Atrativo principal, a parábase é o momento no qual o coro interrompe a apresentação para se dirigir à assistência em nome do poeta (NUÑES; PEREIRA; 1999, p. 102-106).

Para Aristóteles, a poesia (trágica) é mais filosófica e virtuosa que a história que entendia como narração de eventos simultâneos sem relação necessária entre si. Conforme o capítulo 9 da **Poética**, o historiador diz o que aconteceu ou um acontecimento particular e o poeta diz o que poderia acontecer ou um acontecimento geral. “Por isso a poesia é mais filosófica e também mais virtuosa

que a história”. No capítulo 23, Aristóteles demonstra sua concepção de história como relato de eventos relacionados ao acaso em um tempo único que não se organiza em torno de uma ação única, mas em um período ou tempo único (ARISTÓTELES, 2006, p. 67 e 109). A poesia seria produto de uma elaboração mais racional, portanto mais filosófica e virtuosa, que a história na qual o acaso tinha então participação evidente. A filosofia clássica e a *historie* dos séculos V e IV a.C. desenvolveram-se em um contexto de predomínio do pensamento racional que indaga a verdade e repele a pronúncia assertiva dos poetas arcaicos. A comparação clássica de poesia e história levou Platão e Aristóteles a posições opostas, já que o primeiro expulsou os poetas da República e o segundo defendeu a superioridade filosófica da poesia, mas ambos concordavam quanto à superioridade da filosofia, do primado da razão (COSTA LIMA, 1980, p. 25-27).

A *mimesis* clássica e platonicamente determinada como *alétheia*, não-esquecimento, pressupõe a noção mítico-religiosa de uma natureza perfeita a ser imitada. No pensamento clássico, a obra de arte ao adequar-se a modelos atualizava uma verdade substancializada. A prescrição da *mimesis* como adequação da obra a modelos retorna nas versões latinas da verossimilhança aristotélica nelas entendida “como relação interdiscursiva fundada na semelhança” de discursos considerados verdadeiros pela maioria dos sábios (HANSEN, 1999, p. 189). A *mimesis* traduzida pelos latinos como *imitatio* prescreve a semelhança de determinado discurso com outro considerado verdadeiro sob a forma de uma ficção discursiva que baliza os usos e controla as normatividades.

### **A mimese realista**

Lukács considerava o romance como a forma literária por excelência a princípio na posição coadjuvante de “poema da História” e depois elevado, “como órgão da era moderna, à categoria que na antiguidade se atribuía às epopeias homéricas” (LÄMMERT, 1995, p. 289). O crítico viu o romance como a epopeia de uma época decadente na qual o herói não consegue intervir eficazmente por causa da incompatibilidade do ideal e as possibilidades de ação. A inadequação do herói do romance faz dele uma imagem negativa e crítica de seu tempo. Índice do presente, o romance compartilha com a noção moderna de história representações de acontecimentos em curso produzido por forças históricas. As dificuldades

envolvidas nas representações do processo histórico incluem a necessidade de combinar perspectivas plurais que oferecem uma visão de conjunto superior aos juízos individuais do autor. “Os autores de romance reagiram com uma ampla dissolução do fluxo narrativo em prol de uma mudança forçada de estilo e perspectiva, mas também com uma multiplicação do espectro entre experiência passada e presente” (LÄMMERT, 1995, p. 292).

No **Teoria do romance**, Lukács apresenta a ironia romântica como categoria central da forma romanesca. Exemplar único de seu destino histórico, o herói do romance encarna ideais amplos e incompatíveis com a realidade na qual interferir eficazmente passa a ser um desafio perigoso. Ironicamente, o romance pressupõe um sentido não declarado proposto como falha positiva no percurso problemático do herói que encena a queda no nada experimentada pelo sujeito moderno. Em sua primeira fase de orientação romântica, Lukács contrasta a época moderna com a antiguidade grega quando dos palácios foram narradas as epopeias de heróis guiados pelos deuses em experiências plenas de sentido integrado às comunidades como atualização de seus valores. A época moderna produziu o romance como forma que requer um autor consciente da cisão do sujeito com o mundo a ser representada pelo herói em seu percurso desajustado.

A **Teoria do romance** foi escrita sob influência da **Estética** de Hegel para quem a obra de arte não se confunde com o objeto tomado como belo graças a características a ele imanentes, mas depende de um processo que inclui o sujeito da experiência estética e o reconcilia ao objeto de arte que serve de mediação à realidade (MONTEZ, 2000, p. 100). Em artigo dedicado à questão da perspectiva, já na fase marxista, Lukács afirma que o valor da literatura depende de sua eficácia em traduzir o “passo real dado pelo movimento” ou processo histórico por meio da representação orgânica de tipos e indivíduos que encarnam e antecipam as tendências da época. Coloca como tarefa para escritores e intelectuais revelarem profeticamente a astúcia da realidade com a vantagem dos instrumentais fornecidos pelo marxismo, o que sendo bem realizado ultrapassa as intenções e os postulados programáticos além de permitir que a obra corresponda às ambições clássicas da persuasão e da posteridade. A literatura realista socialista partilha com os historiadores do socialismo a representação de indivíduos e tipos em perspectiva. Já a literatura burguesa embeleza a realidade apelando ao final feliz de otimismo banal



e edificante quando o otimismo admissível tem em vista o processo histórico-universal como móvel da revolução socialista que não exclui as tragédias individuais (LUKÁCS, 1968, p. 282-283). A contribuição de Lukács ao combinar o estudo do romance como forma moderna à abordagem filosófica prescreve a mimese do processo histórico com a finalidade de revelar valores universais e a dignidade histórica da perspectiva por meio da experiência estética individual e comunitária.

### **“Anedota de abstração”: mecanismo do ser estória**

Esse artigo investiga, em **Tutameia**, inovações estruturais que deslocam os modelos clássicos de mimese e os padrões realistas de representação. Retomando a explicação do artigo de Hansen (2007) “**Grande Sertão: veredas** e o ponto de vista avaliativo do autor”, a “negação da lógica” incluída no estilo arcaico da “língua pré-Babel” pressupõe a avaliação dos procedimentos artísticos pelo autor que recusa a lógica como adequação aos padrões clássico e realista de representação.

Em **Tutameia**, as inovações estruturais sinalizam o tipo de representação efetuada por Rosa. O primeiro prefácio começa colocando em questão o racionalismo e a ordem como princípio aristotélico da ideia de gênero. A estória é apresentada como ficção de um modo de ser e avaliada a partir de “anedotas de abstração” que fornecem exemplos de seus mecanismos narrativos. O primeiro parágrafo de “Aletria e hermenêutica” apresenta a estória como ficção de um modo de ser que nega a (H)história e quer parecer-se um pouco com a anedota. A literatura é ficcionalizada como prática oral na estória identificada como ser com vontades e dever próprios. **“A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”** (ROSA, 1979, p. 3) (grifos do autor) A diferenciação mencionada de estória, história e História faz a paródia da passagem encontrada na **Poética** de Aristóteles acerca da superioridade da poesia em relação à história. A estória nega a história e a História para aproximar-se dos mitos por intermédio de categorias narrativas comunitárias (anedota, *koan*, adivinha, provérbio) das quais extrai o dispositivo mínimo demonstrado em “anedotas de abstração” em “Aletria e hermenêutica”.

Os prefácios de **Tutameia** são simulacros críticos e paródicos. A introdução de “Aletria e hermenêutica” faz a paródia da conhecida diferenciação de poesia e história que consta na **Poética** de Aristóteles. Esse primeiro prefácio simula teorizar acerca do modo de ser da estória a partir do estudo da anedota de abstração e cita outros três gregos: Platão, Protágoras e o poeta Píndaro. As outras muitas citações são atribuídas quase que totalmente a modernos. Os outros três prefácios citam latinos e modernos enquanto apresentam o debate estético e o vinculam a contextos diversos. A enunciação coletiva dos quatro prefácios forma um coro composto por vozes antigas, modernas e fontes fictícias.

As “anedotas de abstração” são uma categoria de anedotas propostas em “Aletria e hermenêutica” que contrastam fundamentalmente com Aristóteles por serem operadas por paradoxos a exemplo de uma das assertivas que encerram o prefácio: **“O O é um buraco não esburacado”** (ROSA, 1979, p. 12) (grifos do autor) Como fundamento de sua **Poética**, Aristóteles defendia a racionalidade que promove a unidade da representação e contrapunha-a aos discursos paradoxais dos sofistas para os quais tudo é verdade ou nada é verdade (KIERKEGAARD, 1991, p. 160). As categorias narrativas comunitárias driblam a racionalidade aristotélica ao optarem frequentemente por operações de não senso sem perderem de vista a anedota ou a ação como atrativo principal.

Ao apresentar a estória vinculada ao paradoxo e aos mitos, na anedota de abstração, “Aletria e hermenêutica” defende a invenção ou, mais especificamente, a ficção que reivindica a função de proporcionar transcendência, uma operação mental superior ao ornamento, à expressão do eu e à fantasia que reduzem as funções da literatura. Apostando no paradoxo como caminho para efetuação de um sentido superior equivalente ao dos mitos, a estória confronta as posições da poesia e da ficção na modernidade reduzidas a adereço e ilustração de fatos históricos.

“Aletria e hermenêutica” afirma a atualidade da luta dos gregos pela verdade e, simultaneamente, a inexistência do erro.

O erro não existe: pois que enganar-se seria pensar ou dizer o que não é, isto é: não pensar nada, não dizer nada – **proclama genial Protágoras; nisto, Platão é do contra, querendo que o erro seja coisa positiva; aqui, porém, sejamos amigos de Platão, mas ainda mais amigos da verdade; pela qual, aliás,**

**diga-se, luta-se ainda e muito, no pensamento grego** (ROSA, 1979, p. 8) (grifos do autor).

O *mythos*, “na *Poética*, sempre possui o caráter de relato, mais concretamente, de relato que se processa pela vivacidade da intriga, sendo, por conseguinte, uma ação que se desenrola pelo confronto dos agentes” (COSTA LIMA, 1995, p. 70). Essa descrição do *mythos* assemelha-se com a acepção de anedota assinalada por Rosa como, às vezes, um pouco parecida com o que a estória quer ser: uma anedota que favorece a abstração ao propor operações de não senso nas quais os agentes que se confrontam podem ser de ordem abstrata ou materialmente impalpável como os signos e os paradigmas narrativos. Ao aproximar a estória da anedota, e assim da vivacidade lúdica característica da poesia, Rosa teria estendido o limite da *mimesis* da ação ao jogo. Propôs com a estória “teoria mais inclusiva” (COSTA LIMA, 1995, p. 70) que a aristotélica discriminação entre a ação e a lírica, ainda que Aristóteles evitasse condenar as imagens, líricas, contrariando Platão que se referia a elas como decalques do ideal. Na estória, a poesia se faz sentir graças aos paradoxos que evidenciam o caráter de ação produtiva do discurso literário e a anedota pode inclusive apresentar conflitos abstratos, de ideias. O paradoxo propõe sentidos simultâneos e conflituosos contrários aos sentidos únicos e excludentes da racionalidade clássica e das ideologias nas sociedades de classes. Assim, como a razão instrumental trai o próprio projeto civilizatório ao fornecer esquemas abstratos para aplicação indiscriminada que reduz a diversidade ao mesmo, o paradoxo desarma esses esquemas tornando-os conflituosos e libera espaço para o engano favorável à diferença.

O não senso não tem como fim a irracionalidade porque conduz menos à negação do sentido que à evidência da arbitrariedade dos signos convencionais que não admitem engano nem falta de sentido (o absurdo). Há uma ironia nesse reconhecimento do não senso como possibilidade de sentido que toca a irracionalidade para apaixonar o pensamento elevado à racionalidade máxima implicada em considerar o signo como convenção a ser pesquisada em toda sua extensão e que, no percurso, menos nos dispõe a afirmar que a suspender o juízo, redobrar o fôlego, concluir que ainda não sabemos.

**Tutameia** emprega a metáfora da obra orgânica deslocando-a semanticamente ao caracterizá-la como constructo ficcional, o que confunde os termos do *pathos* dos tempos modernos quando, conforme Costa Lima (1980, p. 57), a representação assumida como produção humana contraria a identificação metafísica de ser e natureza. Paradoxalmente, o autor classifica **Tutameia** como obra orgânica que tem o mito como paradigma e trata-a como constructo ficcional racionalmente preparado para produzir efeitos de iluminação por atrito de retóricas como indica a metáfora do fósforo de utilidade perpétua que ilustra a anedota de abstração (ROSA, 1979, p. 3).

A apresentação da estória pelo primeiro prefácio retoma a comparação aristotélica de poesia e história, mas em **Tutameia** a estória recusa a história e a História em nome da superioridade da anedota de abstração entendida como instrumento de transcendência resultante do atrito de retóricas ou dos chistes com seus jogos verbais e enunciados operados por paradoxos. Desse modo, a estória retoma os critérios aristotélicos da inteligibilidade e superioridade filosófica da poesia e torna-os problemáticos ao optar pela lógica do paradoxo dos sofistas cujos pressupostos éticos preocupavam Aristóteles. Se Aristóteles preocupava-se com os pressupostos éticos da retórica de não-senso dos sofistas, a anedota de abstração é um dispositivo que produz deslocamentos que desarmam o lugar comum da razão instrumental na civilização industrial.

O estudo **O O**, de João Hansen, aponta uma semelhança entre a noção de não senso e o paralogismo (HANSEN, 2000, p. 82) que, conforme Aristóteles, era um recurso privilegiado por Homero que induzia a um falso raciocínio, por exemplo, ao afirmar algo verdadeiro (A) em determinado contexto geralmente associado a outro fato (B) a ser deduzido e que, no entanto, é falso (ARISTÓTELES, 2006, p. 116). Nesse caso, o paralogismo é considerado por Aristóteles como uma falha de raciocínio magistralmente induzida por Homero até o momento do reconhecimento daquela falha por parte da assistência surpreendida, o que confirma o argumento aristotélico acerca da necessidade do rigor na apresentação e desenvolvimento dos argumentos para não incorrerem em deduções falsas. Os não sentidos da anedota de abstração, assim como os paradoxos nas estórias, também criam expectativas surpreendidas no desenvolvimento, no desenlace e, principalmente, no desfecho. Nesse caso, ao invés de corroborar o rigor do raciocínio V/F, esses paradoxos

disseminam a dúvida ou negam a lógica como uma condição necessária à superação dos regimes do pensamento em favor de um sentido superior. O paradoxo participa do mecanismo dos mitos que produz transcendência estética potencializada na avaliação crítica da forma proposta nos quatro prefácios de **Tutameia**. A concepção paradoxal de um mecanismo dos mitos, que funciona nas estórias como instrumento de transcendência, sobrepõe noções conflitantes como o discurso mítico e a razão instrumental. Assim, afronta a prescrição aristotélica da surpresa como advertência estratégica quanto aos perigos do engano e revelação de uma verdade unívoca.

Contrariando os princípios clássicos da ordem e da racionalidade, **Tutameia** propõe agrupamentos heterogêneos de funções tradicionalmente atribuídas a determinados gêneros como nos títulos de prefácios e contos que aparecem juntos no primeiro índice da obra como estórias. Os prefácios de **Tutameia** não cumprem a função nem a posição tradicional do gênero prefácio que inclui textos objetivos ou breves, claros e introdutórios, colocados no começo do livro, explicativos das propostas ou conteúdos abordados pelo autor que dialoga com os leitores de seu tempo. Com exceção do prefácio “Nós, os temulentos” de quatro páginas, os outros três prefácios são um pouco maiores que os contos, que têm de três a quatro páginas, o que torna a brevidade mais enfática nos contos que nos prefácios de **Tutameia**. Os prefácios são intercalados aos contos e apenas o primeiro, “Aletria e hermenêutica”, ocupa a posição tradicional nas primeiras páginas do livro. As explicações sobre as propostas e os conteúdos abordados pelo autor não são apresentadas de modo objetivo, ou seja, nem breve nem imparcial nem clara, nesses prefácios que são narrativas armadas como obstáculos para o leitor. Apenas o primeiro prefácio simula objetividade dada a escolha de uma perspectiva narrativa externa que estiliza impessoalidade recorrendo ao pronome “se” para completar, indeterminar e realçar os verbos. **“A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”; “Está-se a achar que se ri”; “Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia”** (grifos do autor).

A definição do gênero estória que inicia o prefácio “Aletria e hermenêutica” não recorre à categorização por espécie, classe, estilo, etc., mas à abrangente proposição do modo de ser da estória que se diferencia da história (gênero narrativo) por vontade e da História (processo social) por dever. **“A estória**

**não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota**” (ROSA, 1979, p. 3 e 4) (grifos do autor). Ao invés de passar a uma explicação das particularidades desse modo de ser da estória, o prefaciador ocupa-se apenas de um tipo específico de anedota com que a estória quer-se um pouco parecida esporadicamente: a anedota de abstração. Seleciona anedotas de abstração sobre as quais faz observações pontuais que encaminham o leitor à proposta estética implícita nessa série de anedotas. Da primeira à décima página, o prefaciador seleciona, categoriza e avalia as anedotas de abstração que apresentam a estória como forma produzida no confronto com a tradição aristotélica estendida até as vertentes mais sistemáticas do pensamento moderno que fundamentaram a literatura realista.

À primeira vista, os índices de **Tutameia** parecem formatar um livro enciclopédico assinalado por meio das iniciais dos títulos em ordem alfabética que vai de “a” (o prefácio “Aletria e hermenêutica”) até “z” (o conto “Zingaresca”). A ordenação alfabética dos títulos coloca para o leitor o paradoxo da unidade de **Tutameia** que os índices caracterizam como enciclopédica e as epígrafes como orgânica. No entanto, as iniciais do nome do autor (J.G.R.) interrompem a ordem alfabética do índice. Como as iniciais do nome do autor, sua atividade literária também nega padrões realistas de representação. Essas negações também se confirmam na invenção da língua pre-Babel que implode os usos viciosos da linguagem e as normatividades; nas ações de não senso dos personagens que ao final experimentam a superação das limitações impostas pelo espaço ficcional e pela temporalidade indicados minimamente apenas quando servem de contraponto àquelas ações; na apresentação da categoria narrativa estória como ser; nas epígrafes de Schopenhauer que dão um enquadramento romântico ao livro aconselhando a outra leitura e afirmando a organicidade da obra.

Alguns críticos aproximaram **Tutameia** da comédia clássica da qual se cogita que trataria uma segunda **Poética** de Aristóteles, desaparecida. Benedito Nunes observou que o tom geral de **Tutameia** é de comédia com o mito e a fábula sendo elementos da *poiesis* que a narrativa rosiana atualiza (NUNES, 1976, p. 203). Ao invés de causarem riso, os elementos cômicos em **Tutameia**, como a surpresa da anedota de abstração, fornecem um método e um instrumento à transcendência (RAMOS, 2008, p. 1). De modo geral, cada estória de **Tutameia** apresenta uma

anedota de não senso na qual encontramos o protagonista numa situação-limite inicial (pobreza, orfandade, exílio, desastre natural, crime, etc.) para o vemos superá-la, sempre surpreendentemente. A opção pelo final “feliz” assim como personagens de extratos sociais baixos são elementos da convenção cômica e ao lado do humor suspendem as comoções profundas que poderiam causar as situações-limite. Áreas informa que embora o final feliz frequentemente sirva para diferenciar a comédia da tragédia, precisamos situá-lo como convenção e lembrar que ambos os gêneros atualizam a lógica ambígua do mito oferecendo oportunidade de reflexão (GILLES GIRARD e RÉAL OUELLET, 1980, p. 189 *apud* ARÊAS, 1990, p. 15-16).

A estória não aspira a uma perspectiva profética do movimento da história, como na literatura realista socialista que não deveria errar ao representar a realidade ou figuraria homens de vida fantasmática (LUKÁCS, 1968, p. 283). Ao invés de embelezar a realidade como advertia Lukács, a opção das estórias de **Tutameia** pelos finais de superação das situações limite iniciais propõe-se artificialmente por não senso que reitera uma aproximação formal de elementos e convenções da comédia clássica. Os contos de **Tutameia** compartilham com o cômico elementos como os finais felizes, personagens de estratos sociais baixos que cometem erros sem produzir comoção profunda no público; e funções do cômico como as surpresas provocadas pelas anedotas e situações aparentemente absurdas que, sendo irreduzíveis à crítica, estimulam o pensamento e o debate estético. As **Terceiras estórias** recusam as mimeses clássica e realista com humor estratégico que dissolve a paralisia provocada pela angústia devida à destituição moderna dos mitos. Essa ficção humorosa da língua pré-Babel produz um supra-senso ao atritar as matérias que acumula e insiste na função das narrativas antigas que Aristóteles manteve em seu horizonte teórico: cooperar para a felicidade do homem.

## Referências

ARÊAS, V. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 133 p.

ARISTÓTELES. **A poética de Aristóteles**: tradução e comentários de Fernando Maciel Gazoni. 2006. 131f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; ALMEIDA PRADO, D. de & SALLES GOMES, P. E. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972. 125 p. Disponível em: <5LaW8QCWIhTVdiUMkWf2XAAJ\_s3\_tTk7RTS0Lns6xYZ57fDxc4VFZK0OG9jt2asz8qSlvjqpdfCl8POpXhdljDJeQCu\_0l-fqzA4JSSxeftzVMNX0CWBPNuk6GX00oPxREqQJJa5CFcf4f61Dx2pDiJCxpeAFwyYoOM2BHa-3wDKJPCWnTX3HGb2OjKaqHmBcrGiQVVOs3G9DVuvT2RTDLfkovyR0%3D&attdirects=0>. Acesso em: out. 2011.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999. 292 p.

COSTA LIMA, L. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Graal, 1980. 287 p.

\_\_\_\_\_. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. **Revista colóquio/Letras**, Lisboa, n.17, p.14-28, jan. 1974.

\_\_\_\_\_. **Vida e mimesis**. São Paulo: Editora 34, 1995. 335 p.

FIKER, R. **Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000. 152 p.

GAZONI, M. Introdução, tradução e comentários. In:\_\_\_\_\_. ARISTÓTELES. **A poética de Aristóteles: tradução e comentários de Fernando Maciel Gazoni**. 2006. 131f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

HANSEN, J. A. **Grande Sertão: veredas** e o ponto de vista avaliativo do autor. **Nonada**, Porto Alegre, v. 10, 2007. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/about/contact>> Acesso em 27 nov. 2009.

\_\_\_\_\_. **O O: a ficção da literatura em Grande Sertão: veredas**. São Paulo: Hedra, 2000. 198 p.

\_\_\_\_\_. Estranhando a semelhança. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima**. Rio de Janeiro: Record, 1999, Cap. 11, p.179-199.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Petrópolis: Vozes, 1991. 283 p.

LÄMMERT, E. História é um esboço: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 9, p.289-309, jan./abr.1995.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, Cap. 3, p. 62-97. (Fortuna crítica).



LUKÁCS, G. **Marxismo e teoria da literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. 288 p.

\_\_\_\_\_. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, 1962. 203 p.

MARINI-IWAMOTO, D. **Os movimentos de sentidos nas adivinhas**: um estudo enunciativo. 2006. 156f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MONTEZ, L. B. A teoria do romance de Georg Lukács e a filosofia clássica alemã. **Forum Deutsch**, Rio de Janeiro, v.4, n.01, p. 87-103, 2000. Disponível em: <<http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol4/ATEOR11.pdf>>. Acesso em: 05 fev. 2011.

NUNES, B. **O dorso do tigre**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976. 279 p.

NUÑES, C. F. P.; PEREIRA, V. H. A. O teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, José Luís (org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, Cap. 2, p.69-133.

RAMOS, J. Tutameia: comicidade e representação. XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 13 a 17 de jul. 2008, USP, 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: USP. Disponível em:<[http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/048/JACQUELINE\\_RAMOS.pdf](http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/048/JACQUELINE_RAMOS.pdf)>. Acesso em: 15 març. 2010.

RÓNAI, P. Os prefácios de *Tutameia* e As estórias de *Tutameia* (apêndice). In: ROSA, J. G. **Tutameia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p.193-201.

ROSA, J. G. **Tutameia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. 201 p.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Duas cidades, 1977. 164 p.