

NO LIMAR DE TUTAMEIA

AT THE THRESHOLD OF TUTAMEIA

Mônica Gomes da Silva¹

¹ Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Cruz das Almas, BA, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-9610-3017>
monicagomessilva@yahoo.com.br

Recebido em 17 nov. 2022

Aceito em 27 ago. 2023

Resumo: Guimarães Rosa (1968) compõe uma espécie de poética para a leitura literária nos prefácios à *Tutameia. Terceiras estórias*. Partindo do conceito de Arthur Schopenhauer sobre as distintas etapas da leitura, o escritor mineiro se volta para o processo revelador decorrente do inusitado do/no jogo literário, que despertaria os sentidos embotados pelo cotidiano, evocando a capacidade da literatura em des(a)fiar o hábito que urde o tecido da vida. Assim, propõe-se, neste artigo, o debate sobre a leitura literária “sob luz inteiramente outra” (SCHOPENHAUER, [18--?] *apud* ROSA, 1968, p. 1), entendida como a possibilidade de aumentar “nossa escassa autonomia de raciocínio” (ROSA, 1968, p. 156). Salvo a ironia rosiana, a proposta se detém no movimento paradoxal de desentranhar, a partir do corriqueiro, o incomum e o inefável, burlando os limites da repetição e da trivialidade da rotina de todos os dias. Para dialogar com a provocação rosiana, recorreremos ao *Prazer do texto* (1973) e à *Aula* (2013) de Roland Barthes, em especial, a discussão acerca do teor subversivo da literatura. Constituem como fontes teóricas, também, os estudos de Genette (2009), Nunes (2013), Passos (2001) e Rowland (2009) para a compreensão das funções dos paratextos e a análise da obra de Guimarães Rosa (1968). Por fim, pretende-se analisar o diálogo crítico e criativo do autor com o público e a crítica literária do período através dos prefácios de *Tutameia*, retomando a aposta rosiana nas iluminações “temulentas” do literário.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Leitura Literária. Paratexto. *Tutameia*.

Abstract: Guimarães Rosa (1968), in the prefaces of *Tutameia: third stories* (1967), elaborates a type of poetics for literary reading. Based on Arthur Schopenhauer’s thinking concerning the different steps of reading, Rosa turns to the revealing process which results from the uncommon pieces of/in the literary game, which would raise feelings blunted by the everyday life, evoking the power of literature to unweave the garment that webs the cloth of life. This article proposes a debate on literary reading in an entirely different light” (SCHOPENHAUER, [18--?] *apud* ROSA, 1968, p.1), understood as the possibility to expand “our scarce reasoning autonomy” (ROSA, 1968, p. 156). Apart from Rosa’s irony, the proposal focuses on the paradoxical act of unraveling, grounded on the commonplace and on whatever is unusual and ineffable, crossing the borders of the triviality of routine. In order to establish a connection with Rosa’s provocations, I resort to Roland Barthes’s *The Pleasure of the Text* (1973) and *Aula* (1981), in particular, the discussion about the subversive nature of literature. Genette (2009), Passos (2001) and Rowland’s (2009) studies are also part of the theoretical background to understand the function of the paratexts and the analysis of Guimarães Rosa’s work (1968). Finally, this study aims to analyze the creative critical dialogue between the author, the audience and the critics of that period, through the prefaces of *Tutameia*, resuming Rosa’s bet on the “drunken” enlightenment of literature.

Keywords: Guimarães Rosa. Literary Reading. Paratext. *Tutameia*.

INTRODUÇÃO

Última obra publicada por João Guimarães Rosa (1908-1967), *Tutameia, Terceiras Estórias*¹ se constrói como desafio à forma, seja do formato editorial do livro, seja da concepção de leitura. Naquele momento, embora Rosa estivesse consagrado como um dos “aventureiros” do Verbo (CANDIDO, 1988, p. XVIII), um dos artistas mais experimentais da literatura brasileira, o escritor se detém em parte da crítica e do público que rotulava, pejorativamente, sua obra como beletrista, com um forte teor arcaizante e não engajada nas questões sociais do tempo. Nesse sentido, *Tutameia* dramatiza o projeto estético rosiano, uma defesa aguerrida sobre a indissociabilidade entre forma e conteúdo, e apresenta uma suma poética de sua concepção do literário.

Neste artigo, percorrem-se os paratextos da obra, ou seja, os títulos, as epígrafes, os índices, detendo-se, para a análise, nos prefácios das estórias de *Tutameia* que subvertem a função eminentemente didática de delimitar os caminhos de leitura, incorporando-se ao jogo literário e combatendo, ironicamente, “nossa escassa autonomia de raciocínio” (ROSA, 1968, p. 156). Os paratextos que se entremeiam às estórias se insurgem contra “a goma-arábica da língua cotidiana ou círculo-de-giz-de-prender-peru” (ROSA, 1968, p. 4), ou seja, o aprisionamento a que o “hábito” linguístico impõe a cada um, atestando a recusa de Guimarães Rosa em “escrever numa linguagem degradada” (HANSEN, 2013, p. 24). Assim, o trabalho rosiano com essas margens textuais se faz a partir do questionamento das formas e funções dos paratextos e, em última instância, da concepção de língua, leitura e literatura no seu contexto de criação e publicação.

A fim de se analisar a discussão estética empreendida no *limiar* de *Tutameia*, este artigo se divide em mais duas seções. A segunda seção realiza uma revisão teórica acerca do conceito de paratexto, com ênfase na instância prefacial, já que o “prólogo, quando os astros são favoráveis, não é uma forma subalterna do brinde; é uma espécie lateral da crítica”, conforme constatou Jorge Luis Borges (2010, p. 9). Além da definição borgiana, recorre-se à obra de Gérard Genette (2009), uma referência fundamental no estudo do tema.

¹ A primeira edição é publicada em 1967. Usamos, neste trabalho, a segunda edição da obra, publicada em 1968.

A terceira seção se volta para a análise das margens textuais de *Tutameia*, destacando-se a proposição de uma poética rosiana para a concepção de literatura e de leitura literária. Retomam-se, igualmente, os autores que versaram sobre a especificidade dos prefácios de *Tutameia* dentro do panorama da obra de Guimarães Rosa: Adelaide Caramuru Cezar e Volnei Edson dos Santos (2007), Ana Maria Bernardes de Andrade (2013), Benedito Nunes (2013) e Clara Maria Abreu Rowland (2009).

Chamamos a dialogar, com a extensa rede intertextual escolhida por Rosa, as concepções barthesianas presentes em *O prazer do texto* (1973) e as proferidas na *Aula* (2013) de 1977. Retomam-se o conceito texto de fruição, a literatura como margem, a ideia da linguagem como “lugar fechado” (BARTHES, 2013, p. 16) e as “três forças” da literatura: *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*, isto é, o *gosto*, a *representação* e o *jogo*.

Por fim, tecemos as considerações acerca das concepções de leitura e literatura propostas nos prefácios, ressaltando as iluminações “temulentas” do projeto literário de Guimarães Rosa, apostando no inusitado e no humor como contrapontos e à “sensaboria” e ao automatismo existenciais.

A INSTÂNCIA PREFACIAL COMO PRÁTICA LITERÁRIA

Conforme define Gérard Genette (2009, p. 9) “o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores”, incluindo desde o título até a chamada editorial da quarta capa (os peritextos), além de textos que, fora do espaço físico do livro (os epitextos), ainda assim contribuem para a compreensão e aprofundamento da obra, como as entrevistas do autor e/ou a sua correspondência íntima, por exemplo. Estudar os paratextos que circunscrevem uma obra literária — resumidos por Genette na “fórmula” *paratexto = peritexto + epitexto* — é perceber e avaliar toda uma rede de signos, verbais e não-verbais, cuja função é apresentar o texto para o público leitor, assinalando, registrando e, até mesmo, ajudando a criar os paradigmas de leitura de um dado momento.

Partindo “do princípio que todo contexto forma paratexto” (GENETTE, 2009, p. 14), o crítico francês ressalta, ademais, seu caráter fronteiro — nem dentro, nem

fora do texto — um ponto de passagem entre a obra e seu contexto imediato de publicação, constituindo-se como

um lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente — mais pertinente entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados. (GENETTE, 2009, p. 10).

Local de *transação* de sentidos, compreendendo “um conjunto heteróclito de práticas e discursos de todos os tipos e todas as épocas” (GENETTE, 2009, p. 10), sua presença, em maior ou menor quantidade, é inexorável já “que não existe, e que jamais existiu, um texto sem paratexto” (GENETTE, 2009, p. 11). Por outro lado, se determinados elementos paratextuais são facultativos, haja vista existirem obras desprovidas de prefácios, também a leitura desses elementos é opcional ao leitor, ainda que “essa liberdade não seja bem-vinda para o autor” (GENETTE, 2009, p. 11).

Genette chama a atenção para a *força ilocutória* que esses textos possuem e que não passa despercebida para os autores. Assim, sob a aparência trivial do registro de informações espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais² sobre o texto, o paratexto, às vezes sub-repticiamente, “pode dar a conhecer uma *intenção* ou uma *interpretação* autoral e/ou editorial” (GENETTE, 2009, p. 17, grifos do autor³), regulando e criando, *a priori*, um protocolo de leitura.

Ainda segundo Genette, o prefácio é uma instância privilegiada da expressão da aludida força ilocutória, dentre os discursos heterônomos e auxiliares ao texto. No que respeita à ação mimética, não escapa a Genette tanto a *mise-en-scène* realizada nesse paratexto, quanto seu potencial crítico. O estudioso retoma a perspectiva de Jorge Luiz Borges que utiliza a denominação de *limiar* para o prefácio, recordando seu caráter invocatório e sua origem dramática: “o prólogo era o ator que proclamava o tema do drama” (BORGES, 2010, p. 9). E, sobretudo, a concepção borgiana de o texto realizar uma “espécie lateral da crítica” (BORGES, 2010, p. 9), enunciando uma estética. Quando superam a “oratória de sobremesa e [...] hipérboles irresponsáveis” (BORGES, 2010, p. 8), os prefácios são um espaço

² Resumidas nas questões factuais: Onde? Quando? Como? De quem? A quem? Para quê?

³ Para evitar sobrecarregar as citações, informamos que as passagens grifadas reproduzem o destaque e realizado pelos autores dos textos.

de criação tão admirável quanto a própria obra que apresentam, tornando-se inseparáveis do texto.

Os prefácios são dotados de um “repertório muito mais estável” (GENETTE, 2009, p. 147) de receitas consagradas para contornar questões autorais como “dificuldade do assunto, anúncio das intenções e do desenvolvimento do discurso” (GENETTE, 2009, p. 148). É possível identificar, igualmente, uma estabilidade formal a partir do momento em que “o prefácio se emancipa para ascender a um estatuto textual relativamente autônomo” (GENETTE, 2009, p. 153), isto é, após a edição de livros com as técnicas de impressão desenvolvidas por Johannes Gutenberg. Na “pré-história” dos prefácios, estes apareceriam em estado embrionário e seriam integrados à obra devido às limitações materiais de composição.

Majoritariamente, o prefácio se apresenta como um discurso em prosa, mas registrando variações com as formas dramáticas (produzindo pequenas peças teatrais), narrativas (para o relato, verídico ou não, das circunstâncias de criação e publicação da obra) e poéticas (selecionar para a introdução da obra um dos poemas de uma coletânea ou apresentar um texto em verso). A localização, preliminar ou pós-liminar, contribui para o efeito de sentido, sendo que a segunda é “mais discreta e mais modesta” (GENETTE, 2009, p. 154). Há, ainda, os prefácios internos que ajudam a dividir em seções as obras mais extensas e que podem se apresentar, praticamente, como capítulos-ensaios.

Ainda no que respeita à forma, o momento de publicação dos prefácios (*original*, *posterior* ou *tardio*⁴) sinalizam as etapas das edições da obra, consistindo num registro importante das funções pragmáticas que esses textos desempenham. Os prefaciadores (ou destinadores), por outro lado, impõem, pelo estatuto ambíguo da sua identificação, questões mais complexas ao leitor que “deve compor o conjunto e tentar (o que não é sempre simples) explicitar-lhe a resultante. E a própria maneira pela qual um elemento de paratexto coloca o que coloca pode sempre dar a entender que nada daquilo é crível.” (GENETTE, 2009, p. 163). O crítico estabelece um quadro de classificação a partir das definições cunhadas pelo

⁴ A saber, respectivamente: a primeira edição publicada; a segunda publicada e/ou imediatamente posterior à primeira; a reedição de uma obra isolada ou inédita ou uma etapa mais “madura” de um autor.

regime (autêntico, fictício e apócrifo) e pelo papel (autoral, alógrafo e actoral) desempenhado pelos prefaciadores:

O autor suposto de um prefácio pode ser o autor (real ou pretense, donde certas trapaças em perspectiva) do texto: chamaremos essa situação muito comum de prefácio *autoral* ou *autógrafo*; pode ser uma das personagens da ação, quando existem ação e personagens: prefácio de *ator* (actoral); pode ser uma outra (terceira) pessoa: prefácio *alógrafo*. Mas falei há pouco de prefaciadores “reais ou outros”. Um prefácio pode ser atribuído a uma pessoa real ou fictícia; se a atribuição a uma pessoa real for confirmada por outra, e se possível por *todos* os outros indícios paratextuais, chamar-se-á *autêntica*; se for invalidada por algum indício da mesma ordem, *apócrifa*; se a pessoa investida dessa atribuição for fictícia, essa atribuição, e portanto esse prefácio, chamar-se-á *fictícia*. (GENETTE, 2009, pp. 159-160).

Aprofundando o estudo da relação entre forma e função dos prefácios, Genette (2009, p. 176) constata que “as funções prefaciais diferem conforme os tipos de prefácios”. Sem entrarmos na classificação delineada por Genette (2009, p. 175), passamos para aquele que é identificado como “o tipo básico, o prefácio por excelência” (GENETTE, 2009, p. 176): o *prefácio autoral assuntivo original* ou, de forma mais concisa, o *prefácio original*. A função principal desempenhada é a de “*garantir ao texto uma boa leitura*” (GENETTE, 2009, p. 176). A sua posição preliminar visa a assegurar que o leitor, de antemão, saiba o *porquê* e o *como* ler a obra, determinando os dois grupos de funções que, separados para efeito de estudo, são quase indiscerníveis em função da mescla entre ambos nos prefácios.

De todo modo, Genette não escamoteia o inconveniente que ronda os prefácios a ponto de os transformarem em “uma instância de comunicação desigual, e até mesmo desequilibrada, pois nele o autor propõe o comentário antecipado de um texto que este ainda não conhece” (GENETTE, 2009, p. 211). A advertência sobre o carácter monitório que a leitura do paratexto enseja é uma das tantas implicações que envolvem a escrita dos prefácios. Por isso, surge a necessidade de que o autor busque persuadir o público da importância de sua leitura como porta de entrada do texto, utilizando uma série de procedimentos retóricos que configuram os temas do *porquê*. A *captatio benevolentiae* é o processo “de *valorizar o texto* sem indispor o leitor com uma valorização imodesta demais, ou apenas visível demais do seu autor” (GENETTE, 2009, p. 177). Evita-se, assim, chamar demasiada atenção para a figura autoral, sendo considerados inadequados os elogios ao próprio talento e, num movimento que prioriza o assunto, é comum “mesmo escusar quase sinceramente a insuficiência da *forma como foi tratado*” (GENETTE, 2009, p. 177).

Destacam-se, ademais, os seguintes temas no grupo do porquê: importância, o par novidade/tradição, unidade, veracidade e a condição de “para-raios”. A importância versa sobre a grandiosidade e as possíveis utilidades do tema tratado. Através do recurso da *amplificatio*, oriundo da retórica antiga, ressalta-se a majestade do tema e o cunho da utilidade: intelectual, moral, religiosa, social e política e/ou, até mesmo, de sua “inutilidade”. A importância pode ser acompanhada e embasada, também, pelo destaque da originalidade conferida pelo tratamento que o tema recebe na obra, ressaltando, para tanto, os traços distintivos e de novidade em relação à tradição. Nas obras clássicas, os vínculos com a tradição atuam no sentido reafirmar valores e, por conseguinte, uma chancela de qualidade para a abordagem adotada.

A unidade é mais comum em coletâneas e procura afirmar a coerência temática ou formal do conjunto de textos reunidos, sendo representativo daquilo que Genette detecta como uma valorização quase universal da unidade: “Creio entrever nesse monismo irrefletido, para além de automatismos retóricos antes superficiais, alguns motivos de ordem metafísica, ou mesmo religiosa.” (GENETTE, 2009, p. 182). Entretanto, mesmo uma assunção mais rara de multiplicidade pode ser mais uma armadilha retórica que “pela ação inevitavelmente unificadora do discurso e da língua, um tema de unificação” (GENETTE, 2009, p. 183).

A veracidade institui um contrato de sinceridade firmado pelo prefaciador, comum nas autobiografias e autorretratos e que não é ignorado nem pelos textos ficcionais que se valem da fórmula para assegurar o caráter de verdade das obras, como no caso dos “romances verdadeiros”.

Fechando os temas do porquê, aparece o tópico do prefácio como para-raios, isto é, um meio de neutralizar as críticas, por vezes, antecipando os possíveis problemas composicionais da obra. Como estratégia retórica corresponde à *excusatio propter infirmitatem* uma contraparte ao tema da *amplificatio*. Se este apregoava, hiperbolicamente, a importância do tema, aquele comporta uma autocrítica preventiva à insuficiência do prefaciador, permitindo “responder a objeções escolhidas por nós mesmos” (GENETTE, 2009, p. 185).

Em comum, todos eles servem à estratégia “tortuosa e paradoxal” (GENETTE, 2009, p. 186) de dissociar o assunto, tido como excelso, de seu tratamento,

insuficiente pela “limitação” autoral. Genette fala de um progressivo desaparecimento dessa retórica da valorização desde o século XIX em

proveito das funções de informação e de orientação da leitura: temas do como, que apresentam a vantagem de *pressupor* o porquê e, portanto, pela virtude bastante conhecida da pressuposição, de impô-lo de maneira imperceptível. Quando um autor explica com cortesia *como* se deve ler seu livro, você já não tem tanta condição para responder, seja ainda *in petto*, que você *não* o lerá. O como é, portanto, sob certos aspectos, um modo indireto do porquê, que pode sem perda substituir os modos diretos — com os quais a princípio coexistiu. (GENETTE, 2009, p. 186).

Os temas do como fornecem ao leitor “o modo de usar o livro” (NOVALIS, [19--?] *apud* GENETTE, 2009, p. 186), orientando a leitura a partir da seleção das informações julgadas úteis e relevantes pelo autor. São elas: a gênese, a escolha de um público, comentário do título, contratos de ficção, a ordem de leitura, indicações de contexto, declarações de intenção, definições genéricas e esquivas.

A gênese remonta às circunstâncias e às etapas de elaboração da obra, seja informando questões biográficas e/ou indicação de fontes utilizadas para a escrita. A escolha de um público é um pouco mais provocativa, já que as funções orientadoras e seletivas não são absolutas e “às vezes elas visam outros indiretamente, esperando, com isso, tocar um nervo exposto” (GENETTE, 2009, p. 189). O comentário do título é utilizado tanto para explicar aqueles mais “enigmáticos” e/ ou aspectos sutis e inusitados diferentes duma “abordagem mais banal”, quanto para as antecipadas respostas às críticas negativas.

Os contratos de ficção vão se concentrar na “declaração de ficcionalidade” (GENETTE, 2009, p. 192) e evitar “aplicações” indevidas por parte do leitor, como acontece com os famosos avisos de “meras coincidências com a realidade”. A ordem de leitura funciona como uma explicitação do índice e/ ou a proposição de diferentes percursos de leitura. As indicações de contexto fazem menção ao fato de que a obra integra um conjunto *in progress*, estabelecendo, assim, um convite duplo de leitura: da obra em si e da coletânea a que pertence. Ou mais, simplesmente, fazer o anúncio da próxima obra.

As declarações de intenção são a forma de dar a conhecer ao público a “interpretação do texto pelo autor” (GENETTE, 2009, p. 196). É a função em que, mais fortemente, se exerce o “controle autoral” (GENETTE, 2009, p. 197) e cujas afirmações, verdadeiras ou disparatadas, não se “pode[m] deixar de levá-las em

conta” (GENETTE, 2009, p. 197). As definições genéricas comportam a preocupação que

aparece em zonas bem balizadas e codificadas como a do teatro clássico, onde se considera uma simples indicação paratitular (*tragédia, comédia*) suficiente, mas desponta nas franjas indecisas onde se exerce uma parte de inovação e, em particular, nas épocas de “transição”, como era a era barroca ou os inícios do romantismo, onde se procura definir esses desvios em relação a uma norma anterior sentida como tal. (GENETTE, 2009, p. 199).

Ainda formam parte das definições genéricas, os prefácios-manifestos que apregoam novas estéticas, uma profissão de fé e/ou causas sociais que são aludidas pela obra. Por fim, as esquivas são uma forma de reserva pelos *topoi* da “inconveniência” dos prefácios: um dever difícil de cumprir, a sua inutilidade, o cumprimento de uma obrigação hipócrita, o suposto ódio a esses textos, ensejando o “coquetismo literário”. Ainda, entre as esquivas, aparece a preterição, isto é, “A arte de escrever um prefácio explicando que não o fará” (GENETTE, 2009, p. 207). Ao fim, Genette assinala o *status* do texto onde a literatura pode, mais do que em qualquer outro meio, encenar sua dobra metacrítica e ficcional, potencializando “uma reflexão infinita” (GENETTE, 2009, p. 257).

NO LIMIAR DE TUTAMEIA

Consoante o percurso teórico, passamos à especificidade e à singularidade dos quatro prefácios de *Tutameia*. Retomamos a lição de Gérard Genette e alguns dos *topoi* do “porquê” e do “como” presentes nos prefácios rosianos. Analisamos de que modo eles contribuem para tecer uma poética que os transformam num “empreendimento filosófico-literário” (NUNES, 2013, p. 239), cujo clima de comédia confere “um ritmo dramático favorável à vida e à restauração de suas forças” (NUNES, 2013, p. 117).

Pensando na classificação realizada por Gérard Genette (2009), estamos diante de prefácios de tipo *autoral assuntivo original*. Cabe indicar que eles correspondem a uma modalidade de prefácio menos frequente quanto à quantidade e à localização dos textos. Além do prefácio liminar, “Aletria e hermenêutica”, há mais três prefácios internos: “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida”. Os prefácios ajudam a delimitar e formar quatro grupos de estórias

classificadas numa ordem alfabética “interrompida”⁵: o primeiro prefácio antecede quatorze estórias; o segundo, oito; o terceiro, onze e o último prefácio, sete estórias.

Acerca das instâncias prefaciais de *Tutameia*, Benedito Nunes (2013, p. 123) destaca que “a função dos prefácios não se esgota [no] mister de acesso às intenções das estórias e à linha característica dos personagens. Cada um dá mais do que isso; e quanto dizem e sugerem vale para além do grupo de contos com que imediatamente se relacionam.” Os prefácios rosianos encenam, de modo particular, a função de *transação* sentidos e o de *limiar* crítico para as estórias, fazendo uma “reflexão infinita” sobre a leitura e a literatura.

Desviando da “norma de bom senso” (GENETTE, 2009, p. 155) sobre a prerrogativa de que os prefácios sucedem a escrita da obra, três prefácios de *Tutameia* foram escritos e publicados antes da própria obra (CEZAR; SANTOS, 2007): o segundo e terceiro prefácios foram publicados no jornal *O Globo* em 14 de janeiro de 1966 e 28 de janeiro de 1961, respectivamente. O quarto prefácio veio a lume na revista médica *Pulso*, em 19 de março de 1965. A revista também será o primeiro meio a divulgar os contos de *Tutameia*, entre 1965 e 1967, numa periodicidade regular, obrigando o autor a retomar textos inconclusos a fim de atender a demanda quinzenal. Assim, a gênese da obra não é linear e o seu conjunto foi sendo elaborado e divulgado de modo descontínuo até, finalmente, ser reunido na última obra publicada pelo autor.

Em depoimento sobre o seu primeiro encontro com Guimarães Rosa, Benedito Nunes (2013, p. 267) recorda as impressões iniciais ao ler *Tutameia*: “Surpreso diante do estranho subtítulo daquele seu último livro ainda inédito — *Terceiras estórias* —, perguntei-lhe de imediato onde estariam as Segundas: ‘Ah! — exclamou isso é um mistério que não posso revelar ainda’”. Assim, desde o título, o livro de Rosa põe em suspensão as certezas do leitor, mesmo os mais argutos e profundos conhecedores de sua obra. O subtítulo — que sói esclarecer a natureza genérica da obra — deixa em aberto, no caso de *Tutameia*, a sua designação, cuja relevância se revela na prioridade com que o tema é abordado no primeiro prefácio.

⁵ Ana Maria Machado (2003, p. 95 *apud* ROWLAND, 2009, p. 208) sugere que “o ponto de ruptura da ordem alfabética, fica um aviso no índice: *Hiato: intruge-se JGR lá nas campinas*.” Paulo Rónai, em relato sobre motivo da “desordem” dos títulos, de forma irônica e elíptica, Guimarães Rosa respondeu apenas que: “Senão eles achavam tudo fácil.” (RÓNAI, 1994, p. 160 *apud* ROWLAND, 2009, p. 170). O exercício de interpretação em *Tutameia*, portanto, se faz em cada elemento paratextual que é colocado em questão e/ou destaque.

Estamos diante de um dos tantos paratextos da obra que participam do jogo da linguagem. Entretanto, o título da obra não é explicado de imediato, conforme seria de esperar das funções do “como” dos prefácios: “É preciso atravessar paredes e lutar com tentáculos, numa aventura de ler que não cessa de vigorar.” (ANDRADE, 2013, p. 2). Apenas no glossário que encerra o último prefácio, é dado o seu significado: “nonada, baga ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea-omnia*.” (ROSA, 1968, p. 166). A citação latina que fecha a sequência de termos sinônimos, emulando a estrutura de um verbete de dicionário e as diferentes acepções para a palavra, transborda o livro. Possível redução da expressão latina “*omnia mecum porto*” (“Trago comigo todas as coisas”) e que pode designar o projeto como um todo, isto é, a importância das coisas invisíveis. Retoma-se a indicação do prefácio inicial sobre a transcendência da obra: “O livro pode valer pelo muito que não deveu caber.” (ROSA, 1968, p. 14).

Por outro lado, a ressonância da *Odísseia*, tanto no título geral, quanto no périplo do viajante ébrio de “Nós, os temulentos”, demonstram que o leitor deve-se lançar numa jornada pela linguagem, sujeito a desvios, digressões, ardis, estratégias astuciosas que se tornam o grande propósito da viagem literária. Não há um destino final e fixo para o viajante que se lança na travessia dessas quarenta histórias, nas quais os prefácios participam como impulsionadores de uma leitura incessante e não hierarquizada.

Destarte, *Tutameia* demanda um constante retorno, num movimento que visa elidir a linearidade temporal de sua leitura. Exige-se, portanto, uma *leitura aplicada*, conforme identifica Roland Barthes (1973, p. 19-20):

a outra leitura não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê, se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto o assindeto que corta as linguagens — e não a anedota: não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento das verdades, mas o folheamento da significância [...] leiam, depressa, por fragmentos um texto moderno, esse texto torna-se opaco, perempto para o nosso prazer: vocês querem que ocorra alguma coisa, e não ocorre nada; pois *o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso*: o que “acorre”, o que “se vai”, a fenda das duas margens, o interstício da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na sequência dos enunciados: não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir, para ler esses autores de hoje, o lazer das antigas leituras: sermos leitores *aristocráticos*.

No caso de *Tutameia*, há igual ênfase à valorização e à fruição da linguagem, cuja apreensão só ocorre no constante ir e vir do texto, para o qual concorrem a composição e disposição dos elementos paratextuais. Em tese sobre o livro e a narração em Guimarães Rosa, Clara Rowland (2009) trabalha com o jogo paratextual dos índices de *Tutameia*, um localizado ao início e outro ao fim da obra, “como margem de indicação, de inscrição de um desejo do livro que se propõe, no interior da margem, como alternativa entre possibilidade e negação do livro” (ROWLAND, 2009, p. 213). Por conseguinte, as margens textuais constituem-se um espaço importante dentro do projeto estético de Guimarães Rosa e, em *Tutameia*, eles vão de encontro ao papel didático que se espera desses elementos, participando do jogo literário através recusa ao movimento linear de leitura.

Nesse sentido, é singular, igualmente, a identificação da condição de prefácio para os textos: no índice final aparece a denominação ao serem destacados em uma seção à parte dos quarenta contos de *Tutameia*. Antes, os únicos recursos usados que permitem assinalar a condição especial dos textos em relação aos demais é o grifo de itálico, algo muito comum para indicar os prefácios nas edições modernas (GENETTE, 2009, p. 176) e a indicação sublinhada no canto superior direito da página nas primeiras edições.

A abundância de prefácios e a identificação destes apenas ao fim do livro escapam à linearidade de composição e colocam em questão o próprio suporte da obra promovendo o “trânsito do livro no seu movimento interminável sobre si mesmo” (ROWLAND, 2009, p. 233). Os índices e a localização dos prefácios no livro são suficientes para criar “a encenação de um limite que represente, para o livro, ao mesmo tempo, o seu ponto de orientação, a impossibilidade do seu fechamento e a reafirmação da sua materialidade como espaço da história.” (ROWLAND, 2009, p. 231).

As epígrafes, que antecedem os índices, apontam, também, para um movimento de leitura “desviante”, sendo retiradas do primeiro prefácio de *O mundo como vontade e como representação* (1819) de Arthur Schopenhauer (1788-1860), o qual versa sobre a tarefa impossível de apresentação prevista para os prefácios.

Nele o filósofo alemão se detém no problema para a leitura da obra a ser apresentada: a impossibilidade de abreviar um sistema complexo como o proposto, as muitas exigências para a leitura, já que se precisa conhecer o seu ensaio anterior

sobre o assunto tratado, a obra de Kant, etc. A ironia do texto do filósofo alemão é um “rumor” que acompanha a construção rosiana no que diz respeito ao desafio entre os limites que a forma impõe às ideias. “O livro falha pela discrepância entre uma forma que exige divisões e margens e a organicidade de um pensamento que as recusa.” (ROWLAND, 2009, p. 222) e Schopenhauer, na análise de Clara Rowland, dá uma nova abordagem a um dos *topoi* mais recorrentes sobre os prefácios — a dificuldade de escrevê-los —, a qual será ressemantizada por Rosa.

O movimento duplo de leitura proposto por Schopenhauer e citado na abertura de *Tutameia* — “Daí, pois como se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada com certeza de que na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.” (SCHOPENHAUER, [18--?] *apud* ROSA, 1968, p.1) — recebe nova significação em Rosa, que desloca a sequência do texto do filósofo para o índice de releitura final: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.” (SCHOPENHAUER, [18--?] *apud* ROSA, 1968, p. 193).

Por conseguinte, o projeto estético de Guimarães Rosa abrange a própria concepção de livro e, com o movimento de leitura e releitura ensejado pela instância prefacial. Sem dúvida, na prescrição final, identificar e destacar os quatro prefácios é imprescindível para se obter a “luz inteiramente nova” no processo de (re)leitura de *Tutameia*: “O papel dos elementos marginais é assim determinante: só o prefácio permite que o livro seja lido, pois é o prefácio que prescreve a sua releitura.” (ROWLAND, 2009, p. 217).

Longe de obedecerem ao papel propedêutico consagrado, os textos realizam “a invalidação de uma estruturação orientada e hierarquizada, sobre a qual assentaria a prioridade natural dos prefácios” (ROWLAND, 2009, p. 207), integrando na sua forma, a gratuidade e o inusitado como caminhos para a subversão da noção de vatorialidade do objeto livro e do ato de leitura. Neles, a “metanarrativa rosiana encontra o seu lugar plenamente intervalar” (ROWLAND, 2009, p. 235).

O processo errático e fragmentário proposto por Rosa faz-nos voltar ao texto barthesiano. Ao discorrer sobre o método e as medidas de contraposição ao engessamento que aquele pode acarretar na leitura — e na percepção de mundo — Barthes aponta “que a operação fundamental desse método de desprendimento é,

ao escrever, a fragmentação, e ao expor, a digressão ou, para dizê-lo por uma palavra preciosamente ambígua: a *excursão*.” (BARTHES, 2013, p. 45).

A imagem da digressão, do desvio, da errância se assemelha com as configurações de pensamento apreciadas nos quatro prefácios de *Tutameia*, bem como sua estrutura. As disjunções e as rupturas perfazem a tessitura do texto, esgarçando o hábito no tecido da vida, des(a)fiando o que é conhecido, domesticado e confortável, apostando nas três forças da literatura (BARTHES, 2013) como forma de se contrapor ao “pragmático mundo da necessidade” (ROSA, 1968, p. 65).

A *Mathesis*, força sutil da literatura que “assume muitos saberes” (BARTHES, 2013, p. 17), é evocada e delineada no primeiro prefácio de *Tutameia*. A *Mimesis* é alvo de maior apreciação no terceiro e quarto prefácios, onde o escritor se detém na questão da representação do real e dos contratos ficcionais em sua literatura. A *Semiosis* recebe maior atenção no segundo prefácio. Assinalamos, em cada prefácio, a força preponderante, mas elas se interseccionam e compõem a tessitura dos prefácios.

Em *Tutameia*, o humor rosiano potencializa a dobra metacrítica inerente aos prefácios e se permite jogar, literariamente, com os lugares-comuns desses textos. Em “Aletria e Hermenêutica”, o escritor, através da negação, revitaliza o tema da “importância” da obra em conjunto com a definição genérica para nomear o conjunto de contos (indicada, misteriosamente, no subtítulo): “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a *História*” (ROSA, 1968, p. 3).

A definição negativa faz tanto o questionamento da tradição, mas também a opção por aquilo que é considerado de menor relevância. Os parônimos e o uso de iniciais maiúsculas e minúsculas — estória e história/ História — são indicações do teor das narrativas que compõem o livro. A importância delas não se correlaciona a grandes feitos, algo do domínio do relato categórico, científico e que se pretende objetivo, mas, justamente, pelo seu tamanho diminuto, consoante às “tutameias” que figuram nos contos. O autor assinala, de imediato, a novidade da obra que trata com “graça” as situações aparentemente banais do cotidiano: “Nem será sem razão que a palavra ‘graça’ guarde os sentidos de *gracejo*, de *dom sobrenatural*, e de *atrativo*” (ROSA, 1968, p. 3).

Pouco a pouco, Rosa, lançando mão do recurso da *amplificatio*, comprova a profundidade do gênero que “escanchar” os planos da lógica. Realiza uma distinção

entre os chistes, pois nem todos atingem “àquela ordem de desempenhos” e propõe duas grandes categorias: as “anedotas de abstração” e “anedotas de extração”. O prefácio passa à definição de cada categoria e a uma série de exemplos, indo dos relatos “*kafkaescos*”, para as anedotas de abstração, até os casos dos “notáveis intérpretes” de Pedro Bloch (da série “Criança diz cada uma”), para as anedotas de extração. Cada qual é relacionada a princípios filosóficos — platônico e zen budista — sobre a apreensão do real e o acesso a uma verdade superior encoberta pelo cotidiano. Esse é o acorde geral das estórias de *Tutameia*, evidenciando, portanto, “que as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias.” (ROSA, 1968, p. 7).

“Aletria e Hermenêutica” faz da anedota a forma eleita visto que “escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.” (ROSA, 1968, p. 3). O humor e o absurdo são a revelação súbita, como o fósforo riscado, luz tênue e rápida, que nos permite, segundo o prefácio rosiano, chegar mais próximo “do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida é para também ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas.” (ROSA, 1968, p. 4). O conhecimento se faz de modo oblíquo, de vislumbre, quase fantasmático, encenando o mistério que nos cerca.

Esse processo de iluminação repentina na chispa do chiste rosiano, aparece em lição similar em Roland Barthes ao dizer que, mais do que representar o real, a literatura é o fulgor do real, cujo “fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega” e “sabe de alguma coisa, ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens.” (BARTHES, 2013, p. 19). Por outro lado, Rosa ao privilegiar no primeiro prefácio as crianças, os poetas, os filósofos e os loucos, todos desafiadores do rígido círculo de giz do comum cotidiano, sem hierarquizá-los, se aproxima da capacidade, aludida por Barthes, de que a literatura “permite designar saberes possíveis — insuspeitos, irrealizados” (BARTHES, 2013, p. 19).

O inusitado, por meio do humor, é o que promove “o gaio descobrimento” (ROSA, 1968, p. 11) de aspectos ignorados em nosso cotidiano, com a mesma delicadeza com que a literatura trata do mundo: “A ciência é grosseira, a vida é sutil e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa.” (BARTHES, 2013, p. 19). É esse trabalho intersticial da literatura que interessa a Guimarães Rosa:

Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu *entre-limite é tão tênue*. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo não se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso. (ROSA, 1968, p. 11, grifo nosso).

Em paralelo ao tema da importância se delinea o tema “metafísico” da unidade, como denominou Genette. O estabelecimento de um princípio integrador para a coletânea de estórias, também, figura nos prefácios de Guimarães Rosa. Conforme vimos, ao definir a anedota e seu poder de iluminação do cotidiano, é um eixo central para o livro que discute a História, o mito e o símbolo. Entre as várias referências filosóficas presentes, no prefácio, destacamos o *koan*, um tipo de pequeno diálogo permite elaborar perguntas que, “ao invés de levar a uma resposta específica, visa deslocar a perspectiva de compreensão do interrogado” (SÁ, TAVARES, 2011, p. 389). Desenvolve-se, no primeiro prefácio, uma discussão sobre o estado de consciência atingido através das aporias, do não-senso e do absurdo similar ao “*satori*, iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções” (ROSA, 1968, p. 8).

Nesse sentido, o princípio do zen budismo do *koan* se desdobra nos demais prefácios, criando um movimento de unicidade para a coletânea de contos de forma original. O aprofundamento do assunto mostra as possibilidades de ampliação e deslocamento da percepção seja com a criação dos neologismos (“Hipótrelico”); a alteração “diplópica” da embriaguez (“Nós, os temulentos”) e a suspensão das certezas (“Sobre a escova e a dúvida”).

Para Roland Barthes (2013, p. 27), o deslocamento é um recurso contra a instrumentalização da obra literária, uma forma de escapar aos liames do poder: “Não há outra saída para esse autor senão o deslocamento — ou a teimosia — ou os dois ao mesmo tempo”. Em *Tutameia*, Rosa dramatiza a afirmação do “Irreduzível da literatura: o que nela resiste e sobrevive aos discursos tipificados” (BARTHES, 2013, p. 27).

Deparamo-nos com o valor da margem e força subversiva da literatura ao jogar com os signos. A reunir saber e sabor, Barthes valoriza “o gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo.” (BARTHES, 2013, p. 22). E, esse questionamento atravessa, não apenas *Tutameia*, mas a obra de Guimarães Rosa, como um todo.

Deve-se ressaltar que o sal das palavras é o tempero que Guimarães Rosa se lança para a sensorialidade do cotidiano.

Assim como o texto barthesiano, compreendido como “um convite ao jogo” (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 57), ao abandonar a rígida hierarquização da “fala magistral” da *Aula*, deslocando os signos e instaurando a movência e instabilidade de sentidos; os prefácios de *Tutameia* se constroem “como resistência ao instituído, ao assentado, imposto pela língua e normas estabelecidas. Perseguir os meandros de possíveis instabilidades dessa língua implica recriar e pontuar a expressividade do universo por ela engendrado” (PASSOS, 2001, p. 59). Ainda que de forma topicalizada, atentemos ao diálogo entre as obras que se lançam à “caça (a fuga) dos estereótipos” (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 62).

No prefácio “Sobre a escova e dúvida” é onde se assenta a suma dos saberes elencados no primeiro prefácio que desafiam a lógica estabelecida e postulam um mistério, cujo entendimento se faz vez ou outra na literatura, desde que despidos estejamos das certezas de sempre. O espanto, o indagar que se esbate com a obrigação é que permitem a “trapaça” proposta por Barthes: “essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 2013, p. 17). Nesse sentido, a terceira força da literatura, *Semiosis*, é primordial para entendermos, também, o texto rosiano: “O tempo não é um relógio — é uma escalopendra. (A violeta é humildezinha, apesar de zigomorfa; não se temam as difíceis palavras.)” (ROSA, 1968, p. 151).

Ao colocar, no título do prefácio, um substantivo concreto e outro abstrato sem uma correlação aparente, Guimarães Rosa trabalha numa síntese incomum e reveladora da sua prática languageira e “soergue, de modo frágil e transitório, de moralidade, in-diferença [...] que pesa sobre nosso discurso coletivo” (BARTHES, 2013, p. 37). O último prefácio elege a dúvida como um dos meios de lidar com “realidade sensível aparente” (ROSA, 1968, p. 148). O quinto subitem do prefácio feito para “simplesmente referir-se o motivo da escova” (ROSA, 1968, p. 156) é um dos pontos altos da poética rosiana a respeito da importância da dúvida como meio de investigação da realidade. A iluminação, agora, advém do absurdo: “Até que a luz nasceu do absurdo”. O questionar de uma ação irrefletida se contrapõe aos “que

usam o velho, o consagrado, comum modo [...] Cumprem o inexplicável” (ROSA, 1968, p. 156).

A *Semiosis* consiste “em *jogar* com os signos, de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram” (BARTHES, 2013, p. 29-30). Se pensarmos que, em *Tutameia*, os elementos paratextuais, apesar de aparente conformidade às regras de composição, açulam a atenção do leitor a partir de um inusitado jogo dos signos que o compõem, percebe-se melhor a proposição barthesiana, na implosão do lugar-comum e dos limites da forma.

No segundo prefácio, “Hipótrelico”, o escritor realiza a jornada de mergulho no poder das palavras e sua capacidade de recriação do mundo. Os neologismos não obstante a irritação dos “hipotréricos” são enaltecidos por Guimarães Rosa. As novas palavras possuem diversas funções — “tapar um vazio”, “capturar verbalmente a cinematografia dividíssima dos fatos e traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito” (ROSA, 1968, p. 65) — mas, sobretudo, são um movimento contundente, incômodo, diante da reprodução e da falta de autonomia criativa no uso da língua: “Perspica-nos a inércia que soneja em cada canto do espírito, e que se refestela com os bons hábitos estadados.” (ROSA, 1968, p. 64).

Por fim, desenvolvem-se, nos prefácios, os temas da veracidade e a condição de para-raios, onde Guimarães Rosa trata, ironicamente, a questão de sua literatura não estar afeita aos problemas sociais. No terceiro prefácio, “Nós, os temulentos”, é a discussão do estar-no-mundo na perspectiva “diplópica” dos ébrios, negando-se a “representar de símbolo; menos, ainda se exhibir sob farsa. De sobra afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, sempre que possível, converter em irrealidade.” (ROSA, 1968, p. 101). A construção “mistilínea” se recusa a uma moralidade óbvia. A representação é semelhante à proposição de Roland Barthes (2013, p. 18) que estabelece que a liberdade da obra literária reside na “responsabilidade da forma” e não do “conteúdo doutrinal de sua obra”.

Em seu último livro, Guimarães Rosa responde às acusações de fuga do paradigma realista de nossa literatura, alvo de valorização por certa parcela da crítica. No quarto prefácio, “Sobre a escova e a dúvida”, é criada uma *mise-en-scène* em que o escritor, de forma “cervantina”, se torna personagem ficcional. É o momento em que a figura autoral adquire novo *status* e rompe os limites entre obra

e contexto. O personagem encena as críticas recebidas por parte do cenário literário daquele momento. As reprovações são disparadas pelo segundo personagem que irrompe numa visita histriônica ao autor de *Tutameia*.

Desfaz-se o peso das reprovações do escritor “engajado” que almejava “à rude redenção do povo” (ROSA, 1968, p. 147) com o desdobramento da persona do escritor diante das formulações e limitações das receitas prontas para a literatura: “Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza. [...] Não ri. Ele era — um meu personagem” (ROSA, 1968, p. 147).

Num sentido semelhante ao proposto por Barthes (2013, p. 17) de que a força duma obra não depende “da pessoa civil, do engajamento político do escritor”. Fazendo do irreal o meio para a crítica do real, Rosa consegue incorporar e, ao mesmo tempo, se contrapor ao juízo negativo de que era acusado “Você evita o espirrar e mexer a realidade, então foge-não-foge... — ele disse, um pouquinho piscava, linhas de bel-escrita, alguma coisa, necessária, enquanto. Eu era personagem dele!” (ROSA, 1968, p. 148).

Assim, o escritor beletrista e o escritor “do povo” são os personagens antitéticos e frutos da compreensão de “mundo [de] ampla estreiteza”. O convite metaficcional “— Agora, juntos vamos fazer um certo livro?” (ROSA, 1968, p. 148) é o reconhecimento da força da literatura como dramático e da ausência de paralelismo entre o real e a linguagem que é, em última instância, todo o trabalho reflexivo empreendido nos prefácios de *Tutameia* e, por que não, na obra de Guimarães Rosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propôs-se, neste artigo, a análise dos prefácios de *Tutameia*, especialmente, a complexa representação literária e crítica, consoante aos estudos de Gérard Genette para quem “[O] prefácio, é, talvez, de todas as práticas literárias, a mais tipicamente literária, às vezes no melhor e às vezes no pior sentido do termo, e no mais das vezes nos dois ao mesmo tempo.” (GENETTE, 2009, p. 258). Guimarães Rosa encena, no *limiar* de *Tutameia*, a partir das questões pertinentes ao “porquê” e ao “como”, uma poética que abrange tanto a organização da coletânea de estórias, e

seus possíveis modos de leitura, bem como as discussões sobre leitura e literatura “sob luz inteiramente outra” (SCHOPENHAUER, [18--?] *apud* ROSA, 1968, p.1) e entendidas como a possibilidade de aumentar “nossa escassa autonomia de raciocínio” (ROSA, 1968, p. 156).

Para Guimarães Rosa, assim como a própria vida que não se reduz às antinomias totalitárias, trazendo “misturadamente” alegria e tristeza, ingenuidade e argúcia, razão e desrazão, matéria e espírito, amor e ódio; a leitura literária também participaria dessa reversibilidade, cuja compreensão se processa “não literalmente, mas em seu supra-senso” (ROSA, 1968, p. 4). Tal e qual o personagem que, paradoxalmente, se apresenta como Diógenes e as Danáides, isto é, retomando os mitos gregos sobre a procura e o trabalho incessante e gratuito, a leitura de *Tutameia* poderia ser definida como “irreplegível”.

A concepção de leitura, para Rosa, é contrária à linearidade de interpretação que deixaria de “captar o incognoscível” (ROSA, 1968, p. 5), entendido como o sentido mais profundo que subjaz, numa concepção platônica, na superfície textual. Desse modo, o leitor da obra de Guimarães Rosa está diante de um livro que extrapola suas próprias dimensões, cujos elementos paratextuais responsáveis por orientar o leitor são compostos e dispostos de forma a propiciar uma desautomatização da percepção do leitor, o que é o cerne do projeto estético rosiano indo de encontro a um pacto de leitura *controlado* pelo autor.

Em nossa análise, contamos com o auxílio das formulações barthesianas sobre as três forças da literatura e do jogo que preside a leitura literária em virtude dos possíveis pontos de contato com a proposta rosiana, uma espécie de “forra do lógico sobre o cediço convencional” (ROSA, 1968, p. 10). Como no texto barthesiano, depreende-se o poder sutil da literatura que “assume muitos saberes” (BARTHES, 2013, p. 17), seu modo indireto e desviante de representação do real e a sua capacidade de recriar o mundo por meio do jogo com os signos. Em suma, *Tutameia* transborda em seus elementos paratextuais, fazendo uma reflexão infinita sobre a leitura e a literatura e comprovando que: “Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente” (ROSA, 1968, p. 160).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, A. M. B. de. O Quem da astúcia em Tutameia. *In: Simpósio Nacional e Internacional de Letras e Linguísticas*, 3., 2013, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1264.pdf. Acesso em: 10 ago. 2022.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BARTHES, R. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BORGES, J. L. Prólogo de Prólogos. *In: BORGES, J. L. Prólogos, com um prólogo de prólogos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 7-10.
- CANDIDO, A. No começo era de fato o verbo. *In: LISPECTOR, C. A paixão segundo G.H.* Coordenação de Benedito Nunes. 1. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988. p. XVII-XIX. (Coleção Arquivos).
- CEZAR, A C.; SANTOS, V. E. dos. Metaficção em João Guimarães Rosa. *In: IV Congresso de Letras da UERJ*, 4, n. 3, 2007, São Gonçalo. **Anais [...]**. São Gonçalo: UERJ, 2007. ISBN: 85-98924-16-4 Disponível em: <http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/iv/completos/mesas/M3/Adelaide%20Caramuru%20Cezar.pdf>. Acesso em: 27 out. 2023.
- GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. 1. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- HANSEN, J. A. Benedito Nunes, leitor de Guimarães Rosa. *In: NUNES, B. A Rosa o que é de Rosa: Literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Organizado por Victor Sales Pinheiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013. p. 23-34.
- NUNES, B. **A Rosa o que é de Rosa: Literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Organizado por Victor Sales Pinheiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013
- PASSOS, C. R. P. Desenredos em Guimarães Rosa. **CULT, Revista Brasileira de Literatura**, São Paulo, n. 43, ano IV, p. 56-59, 2001.
- PERRONE-MOISÉS, L. Posfácio. *In: BARTHES, R. Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- ROSA, G. **Tutameia: Terceiras Estórias**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- ROWLAND, C. M. A. **A forma do meio**. Livro e Narração na obra de João Guimarães Rosa. 2009. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura) — Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/541>. Acesso em: 17 out. 2017.

SÁ, R. N. de B.; TAVARES, C. L. B. A noção fenomenológica de existência e as práticas psicológicas clínicas. **Estudos de Psicologia**, Campinas, v. 28, n. 3, p. 389-394, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-166X2011000300011>. Acesso em: 12 ago. 2022.

Sobre a autora

Mônica Gomes da Silva

Realizou, entre 2022 e 2023, o estágio de Pós-Doutorado na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) com a pesquisa *A "violenta paixão" e as "experiências ferozes" nas cartas entre Mário de Andrade e Murilo Miranda*. Doutora em Estudos Literários (2015) pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e desenvolve pesquisas nas áreas de literatura brasileira, literatura comparada, leitura literária e correspondência de escritores. Atua como Professora Adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Líder do Grupo de Pesquisa e Extensão LEIA (Leitura, Escrita, Identidade e Artes) e co-organizadora dos livros *Pensar Memórias do Cárcere* (2015), *Entre olhares, escutas e palavras: o direito à arte e à educação* (2020) e *Clarice Lispector, uma vida na literatura* (2021).