

GIULIANA PLEWKA DE OLIVEIRA

TUTAMÉIA: MÌMESIS ENSINADA

Dissertação de Mestrado,
elaborada sob a orientação da
Prof.^a Dr.^a Maria Neuma Barreto
Cavalcante, apresentada ao
Programa de Mestrado em
Literatura Brasileira do
Departamento de Literatura da
Universidade Federal do Ceará.

Fortaleza

2008

AGRADECIMENTOS

À minha família e aos meus amigos, pelo suporte, paciência e empréstimo de livros;

à minha querida, já ida, vó Sara e à minha mãe Cristina, pelo amor, pelos ensinamentos e por serem minha referência de mulheres fortes;

à família Block, uma raiz e à família Couto Alvarez, pedaço importantíssimo da minha;

aos meus filhotes todos, por me humanizarem, pois só os animais são capazes de nos dar esse presente;

aos meus irmãos Soraia e Douglas, pela convivência e pelos conselhos;

à Wal, minha “peruquinha”, simplesmente por existir;

às professoras Neuma, Odalice, Wiebke, Irenisia e Ednilza e ao professor Leonel, pelo carinho com que sempre me trataram e pelos ensinamentos – principalmente o da generosidade;

aos colegas de Mestrado, companheiros de jornada – especialmente Marilde, Humberto, Marcela, Fabiana e Bete – os mais próximos;

ao Mauro, meu amor bom, por tudo;

ao Rosa.

INDICE

Introdução.....	04
1. Escrita: vida, obra e linguagem.....	08
1.1. Rosa, Clarice, João Cabral: uma geração auto-reflexiva.....	14
2. Prefácio e Outros Paratextos.....	28
2.1. Evolução dos prefácios na Literatura Brasileira.....	36
3. <i>Tutaméia</i>	56
3.1. Paratextos em <i>Tutaméia</i>	64
3.2. Línguas na língua e na criação.....	74
Conclusão.....	83
Bibliografia.....	85
Anexos.....	89
Legenda dos anexos.....	90

*“O escritor deve ser um alquimista
Naturalmente, pode explodir no ar.
A alquimia do escrever precisa de sangue do coração.
Não estão certos quando me comparam a Joyce.
Ele era um homem cerebral, não um alquimista.
Para poder ser feiticeiro da palavra,
para estudar a alquimia do sangue do coração humano
é preciso provir do sertão.”*

João Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason.

INTRODUÇÃO

Nosso trabalho é fruto de uma paixão nascida durante o cumprimento da disciplina de Literatura Brasileira IV do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC. Nessa ocasião, tivemos de nos debruçar sobre o livro mais diferente que já víamos até então: *Tutaméia – Terceiras Estórias* de João Guimarães Rosa, de 1967. Surgiu-nos então a necessidade de estudar a obra desse autor como um todo e aprofundar, principalmente, as questões de metafísica e de composição que se apresentam no livro indicado.

Pretendemos propor uma análise de elementos paratextuais de *Tutaméia – Terceiras Estórias*, de João Guimarães Rosa: prefácios, epígrafes e índices, principalmente seus prefácios para, a partir deles, chegar às diretrizes que norteiam o estilo de Guimarães Rosa, quais sejam, a valorização da cultura popular, polifonicamente relacionada à erudição livresca do autor, e o experimentalismo lingüístico, que leva ao enriquecimento do vocabulário e sintaxe do português brasileiro - elementos que atuam em conjunto, no sentido de transfigurar a realidade pelo primado da intuição.

Aproveitaremos este espaço, para, inicialmente, explicar o título de nosso trabalho. Porque *Tutaméia*, porque *mimèsis* e porque ensinada.

O porquê da escolha da obra *Tutaméia* já ficou explicitado. *Mimèsis* porque Rosa dizia que sua vida e sua obra andavam juntas e é da vida que a Literatura se vale, a *mimèsis* é uma imitação criadora da vida.

Ensinada porque em *Tutaméia*, mais precisamente em seus quatro prefácios, Rosa deixou inscrito seu legado teórico codificado em estórias: *Tutaméia* é sua obra metalingüística, expõem, revela e exemplifica sua teoria literária.

Nossa hipótese inicial é que a composição de *Tutaméia* seria orientada por um projeto estético que prima pela astúcia do sertanejo. Nosso objetivo é traçar, a partir dos elementos analisados, um esboço do que cremos ser o projeto literário do autor. Tanto os prefácios quanto as intratextualidades, assim como os outros paratextos e as intertextualidades, constituem o que Genette chama de transtextualidade do texto. A leitura dos elementos transtextuais em *Tutaméia* remete-nos a questões que consideramos fundamentais na obra de Guimarães Rosa, que explora em suas obras a ambigüidade das regiões fronteiriças.

Para tanto, além de *Tutaméia*, iremos, muitas vezes, nos apoiar também nos outros livros de Rosa, publicados em vida.

Nosso trabalho se desenvolve em três capítulos. No primeiro tratamos um pouco da vida do autor, que dizia ser sua literatura, autobiográfica, como afirma em sua entrevista a Günter Lorenz. Exploramos para tanto, um pouco de sua biografia a partir do que foi encontrado em livros, mas sempre levando em conta quais pedaços dessa biografia fazem parte de sua obra. Nesta primeira parte nos debruçamos sobre toda a obra de Guimarães Rosa, além de entrevistas concedidas pelo autor e de correspondências, principalmente, com seus tradutores para as línguas alemã e o italiano.

Nossa escolha por *Tutaméia* não descarta o restante de sua produção literária, que nos ajuda a compreender as escolhas e os métodos de trabalho do artista.

Fizemos um estudo do contexto em que o autor se inseria, ou seja; do contexto da literatura brasileira nos anos quarenta, a fim de compreendermos de que modo o autor e suas obras se encaixam nesse período, suas opções estéticas e seu trabalho literário.

O livro *Tutaméia* (1967), apesar de posterior ao período que abordamos aqui, encaixa-se perfeitamente no que chamamos de projeto literário de Rosa, iniciado nos anos quarenta, quando de sua estréia com o livro *Sagarana* (1946).

É no segundo capítulo do trabalho que abordamos especificamente a questão dos prefácios. Procuramos examinar paratextos diversos que, ao longo dos anos, apareceram na literatura brasileira. Desde o primeiro livro de um autor brasileiro – *Música do Parnaso*, de Botelho de Oliveira, do período Barroco. Perpassamos então por vários períodos literários de nossa história da literatura a cata de paratextos e seu modo de realização.

Procuramos levantar estudos sobre a teoria dos prefácios, no terceiro capítulo, com a ajuda de textos variados e fragmentados a esse respeito. Não encontramos bibliografia específica. E estudamos mais a fundo os prefácios de *Tutaméia*.

O terceiro capítulo trata ainda das várias línguas dominadas por Guimarães Rosa e de sua linguagem literária levada para os prefácios. Aqui fazemos uma análise de cada prefácio de *Tutaméia*, tanto em seu conteúdo literário, quanto em sua forma e em relação ao caráter de teoria literária que eles engendram.

Queremos lembrar, finalmente, das influências que seguimos e dos estudos que nos motivaram, como “Os prefácios travestidos” de Lenira Marques Covizzi, e dos

estudos de Genette, dos Formalistas Russos e do experimentalismo praticado tão amplamente por João Guimarães Rosa.

*“Todos os meus personagens existem.
São criaturas de Minas: jagunços, vaqueiros,
fazendeiros, pactários de Deus e do Diabo,
meninos pobres, mulheres belas,
moradores do Urucuia e redondezas.”*

*João Guimarães Rosa “Diálogo com Guimarães Rosa” entrevista a Günter Lorenz,
janeiro de 1965.*

1. ESCRITURA: VIDA, OBRA E LINGUAGEM

João Guimarães Rosa, o fabulista que se encantou, mas que continua a nos encantar falava ser impossível dissociarmos sua obra de sua biografia, pois ela – a obra, está recheada de fatos, memórias, pessoas/personagens, geografia física e imaginada da vida do escritor, bem como da língua falada por ele e pelos que conheceu em suas andanças. Língua portuguesa, alemã e outras, e linguagem oral; cotidiana, mas também culta, nova, antiga, retrabalhada; relinguagem.

Realidade e ficção andam juntas na obra de Guimarães Rosa.

João Guimarães Rosa. Rosa do pai, Guimarães da mãe e João por força da mãe que queria homenagear o santo, não o do dia – São Ladislau, mas o de sua devoção.

João mil coisas, mil paisagens, mil histórias. João “zito”, papai beleza, poliglota, médico, rebelde, diplomata, escritor, sonhador, universo.

É num universo que mergulhamos ao nos debruçarmos sobre a obra de Rosa. Mesmo que devido aos afazeres do dia-a-dia precisemos nos afastar dele – o retorno sempre nos presenteia com novas cores, novas compreensões, novas magias, que encontramos em cada leitura e releitura, de pequenos trechos ou de livros inteiros, escritos e reescritos com tanto estudo, tanta afeição, tanto cuidado, tanta dedicação, que nos fazem sentir pequenos como crianças e admirados como adultos diante de um mundo novo, que ali já estava, mas que acaba de ser desvelado, revelando nuances nunca dantes por nós imaginadas.

Extasiados, num susto, lemos Guimarães Rosa e com paixão pelo estudo, pelas histórias e pelas palavras o estudamos.

Uma dissertação de mestrado é um trabalho científico mas, nesse caso, como em tantos outros, é um trabalho de amor – tecido de paciência e desespero, choro e riso, vida muita, realidade e ficção. Cheio de grandes façanhas, mas também de muitos detalhes e de “tutaméias”; lidas, relidas, sofridas, às vezes mal compreendidas, mas sempre com amor. Amor de sonhador e de cientista. Amor por Rosa.

Rosa, nas nossas letras, brasileiras, foi um dos escritores, se não o que mais se destacou no trabalho com a linguagem.

Valia-se de tantas línguas quantas possíveis, além do português, de arcaísmos, da norma culta e da fala popular.

Sobre seus conhecimentos lingüísticos, na entrevista concedida à sua prima do Curvelo, assim se expressou, em resposta: “Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio sueco, holandês,

latim e grego (mas com o dicionário agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do tcheco, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras. MAS TUDO MAL. Eu acho que estudar o espírito e o mecanismo das outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional. Principalmente, porém, estudando-se por divertimento, gosto e distração.¹

Trabalhava cada frase como quem lida com flores – com cuidado, carinho, paciência, enfrentando intempéries e até espinhos. Trabalho de artesanato, de estudo muito intenso e amado.

João era dos livros e das línguas desde a infância.

Nas férias, o menino Joãozinho era também caseiro. Lia os livros que levava, os que tomava emprestado ao Padre Vigário, almanaques de farmácia, revistas e jornais novos e velhos. Tudo que tinha letras ele não desprezava. Também gostava de andar a cavalo e quase nunca fazia visitas urbanas. Às fazendas sim, apreciava ir. Viagens alegres, divertidas.²

Era também da vida natural e mítica.

A chegada da boiada movimentava o arraial. Ao longe ouvia-se soar a buzina do guia, pela estrada do alto Bento Velho, ou, mais das vezes, pelos lados do morro do Pau-d'Alho, passando aproximado da Igrejinha de São José. Alvorço geral. Ninguém se cansava de ver o repetido espetáculo. Touros, marruás bravos e mansos, vacas e até bois velhos, de carro, vinham tangidos pelos boiadeiros, levantando poeira, com o vento arvorando redemoinhos que se arredondavam elevando-se em bailados ligeiros, rapidamente acabáveis. Nesses tais havia a presença do capeta, conforme crendice local e das redondezas. Por isso sendo, dos cujos o povo todo passava ao largo, benzendo-se e arrenegando.³

Sua alma de escritor, muito cedo, foi tocada pela natureza – bichos, plantas, paisagens também estudados com amor e afeição, e que foram, nas mãos do escritor adulto, assim como a linguagem, matéria-prima de seus escritos. Escritos híbridos como a natureza, como as línguas e a fala.

Discurso seu, montado e desmontado – nunca a esmo – com todo o cuidado, como na natureza se cultivam flores e nascem bebês perfeitos e como na língua se pensa e se repensa. Fala e refala; leitura e releitura – montagem: quebra-cabeças de mil línguas, imagens, sensações e possibilidades.

Jeito novo de escrever? Jeito de escrever coerente com seu Ser que, predestinado, talvez, nascera para ser o médico, o diplomata, o escritor, o criador de mundos em letreiros, que é João Guimarães Rosa.

¹ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho – Infância de João Guimarães Rosa*. P 45.

² *Op. Cit.* P 50.

³ *Op. Cit.* P 56 e 57.

Padres Redentoristas, do Curvelo, de passagem, pela Central do Brasil, desceram em Cordisburgo, ponto de almoço, trinta minutos de parada. Trocaram a saborosa comida de Nhá Tina, de fama apregoada, por uma visita à casa de seo Florduardo. Apresentaram-se dizendo desejar conhecer o menino inteligente que discutia a guerra. Os padres de lá saíram muito bem impressionados. Depois de parabenizarem os pais, vaticinaram, não por delicado agrado: “Êste menino vai longe. Será um grande brasileiro”.⁴

Da realidade, muito brotou na ficção de Guimarães Rosa. Sua miopia, talvez o “causo” mais conhecido entre seus estudiosos, foi retratada na novela “Campo Geral” de *Corpo de Baile*. Rosa, como Miguilim, míope na infância sem ninguém saber, nunca acertava mira para derrubar ferradura, e conheceu as lentes pelas mãos do Dr. Zé Lourenço. Surpresa! Mundo velho-novo. Desvendado. Tão claro!

Na ficção do autor figuram ainda tipos populares, como Mãitina, mantida em nome e feição nessa novela, conhecidos da infância; estórias ouvidas na venda de seu pai; imagens vistas na infância, talvez uma única vez, como o passar da boiada narrado em “Minha Gente” de *Sagarana*.

Cantigas e estórias que ganharam o mundo ou a ele foram dadas pela memória de Rosa, de seu pai Florduardo, que por vezes o ajudava com tais recordações. Pelo seu tio-amigo Vicente; quase irmão – só dois anos mais velho.

Tantas outras lembranças reais que viraram ficção nos são contadas pelo tio Vicente Guimarães: Felão, a quem Rosa faz referência duas vezes em *Grande Sertão: Veredas*. Ainda, o homem que queria chegar ao céu; o presépio de vó Chiquinha; os apelidos que o pai lhe dava e tantas pessoas conhecidas e momentos vividos ou ouvidos. Vejamos trecho de carta do Tio Vicente a Rosa, falando de *Corpo de Baile*:

Topei gente conhecida demais, gente de dentro da saudade. Mãitina (creio que Mantinha, corruptela de Martinha; Mãitina dá colorido melhor, costumes negros velhos) com sua cachaça, danças, linguajar estropeado, tudo se sensa. Vovó Izidra, seu fichu, suas rezas, sempre mandona e servindo partos; o Soandes, butiqueiro, querendo por querendo voar pro céu, malgrado; Siá Zú, a gordona camareira e negociante; Dr. Zé Lourenço, de corpo inteiro, sem máscara. Tudo gente de casa. Tempos passados! Que saudade! Leitura gostosa, de tudo longe de hoje, pertinho de ontem, mas junto de nós.⁵

Em entrevista a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa se diz um escritor regionalista e diz ser impossível separarmos sua biografia de sua obra, e nos relata seu modelo de universo; seu mundo exterior e interior.

(...) este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo.

⁴ *Op. Cit.* P 35.

⁵ *Op. Cit.* P 101.

(...) fui médico, rebelde e soldado. Foram etapas importantes de minha vida e, a rigor esta sucessão constitui um paradoxo. Como médico conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte...

(...) também configuram meu mundo a diplomacia, o trato com cavalos, vacas, religiões e idiomas.

(...) As vacas e os cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros.⁶

O aspecto regionalista não é o que mais nos interessa no momento, mas sim a concepção mais ou menos realista ou realística da “estória que não se quer História” e o modo como isso se concebe.

Como os outros escritores de 40, como Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, Rosa também tinha muitas preocupações com a linguagem e disse na já mencionada entrevista, o seguinte:

Nunca me contento com alguma coisa. Como já lhe revelei, estou sempre buscando o impossível, o infinito. (...) meu método implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra. E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. Seja como for, tenho de compor tudo isto, eu diria “compensar”, e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros.

(...)

A maldição dos costumes é notada e os autores aceitam sem crítica a chamada linguagem corrente, porque querem causar sensação, e isso não pode ser.

(...)

A língua serve para expressar idéias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não idéias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária, como pretendem os jovens do mundo inteiro sem pensar muito.⁷

Em carta ao seu tio, datada de 11 de maio 1947, Rosa menciona:

(...) Antônio Cândido profere: ‘Sagarana nasceu universal, pelo alcance e pela coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas. Mário de Andrade, se

⁶ LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo F. *Fortuna Crítica: Guimarães Rosa*. P. 67

⁷ LORENZ, Günter, *Op. Cit.* p 81.

fôsse vivo, leria, comovido, êste esplêndido resultado da libertação lingüística, para que êle contribuiu com a libertinagem heróica da sua.’
(...) Raquel de Queiroz – a grande Raquel – escreve, no *Diário de Notícias*: ‘A nossa geração se iniciou nas letras com a despreocupação do bem escrever. Surgindo cêrca de uma década após a revolução modernista de 1922, ainda não pisávamos em chão bem firme, etc. Mas, penosamente, esforçadamente, cada um foi melhorando, descobrindo os seus excessos, suas falhas, e até mesmo seus ridículos. A linguagem descosida foi tomando maior unidade, e hoje, afinal, etc. Chegou a mais, apurou-se de tal maneira, que apresentamos mestres do bem escrever, tais como Ciro dos Anjos, Guimarães Rosa, Cecília Meireles, para citar poucos.’⁸

Erich Auerbach, em análise ao fragmento da obra *Fortunata* diz da linguagem de Petrónio:

A linguagem é o jargão ordinário, algo pastoso de um comerciante urbano carente de instrução, cheia de frases feitas (...) Ele tem, sem dúvida, como vemos, um ponto de vista um tanto unilateral, fala também mais segundo seus sentimentos, e em associações do que logicamente, mas fala circunstanciadamente e, por assim dizer, plasticamente – não tem papas na língua e vai direto ao assunto. Não deixa nada no escuro (...).⁹

Se bem observarmos, notamos que se trata de uma linguagem que foge totalmente à preocupação de Guimarães Rosa, que nunca quer ser comum ou se repetir, pelo contrário; quer sempre inovar e recriar com força e ajuda das várias línguas que dominava e do português arcaico. Não é arbitrariamente que se diz que Rosa criou para si, em sua Literatura, uma quase Língua.

O autor se vale da vida, de estórias, de linguagens várias e vai, além da linguagem, para um plano de idéias que ultrapassam o senso comum e o “natural” das coisas. O lugar-comum é, para ele, impensável na escritura.

Não se escreve uma obra-prima como a de 1956¹⁰, sem sérias repercussões de ordem biobibliográfica: ela não somente reordena o conjunto das obras que a precederam, como já foi assinalado por T. S. Eliot em ensaio famoso, como constrói, para frente e para trás, a figura do autor definitivamente marcada pelas intersecções dos traços biobibliográficos, quer dizer, aquelas que reduzem a zero as distinções entre a vida e a obra. Entre o *ego* e o *ego scriptor*, como queria Paul Valéry, a linguagem da ficcionalidade abre o espaço para que se crie o intervalo vertiginoso da criação literária.¹¹

Deixou-nos publicados: *Sagarana*; *Corpo de Baile*; *Grande Sertão: Veredas*; *Primeiras Estórias*; *Tutaméia – Terceiras Estórias* e três volumes que foram publicados postumamente – *Estas Estórias*, *Ave Palavra* e o livro de poemas *Magma*, o primeiro

⁸ GUIMARÃES, Vicente. *Op. Cit.* P 134.

⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. P. 23.

¹⁰ Em 1956 João Guimarães Rosa publicou *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*.

¹¹ BARBOSA, João Alexandre. “Prefácio”. In: NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. P 14.

que escreveu e com o qual ganhou primeiro lugar em concurso promovido pela Academia Brasileira de Letras, em 1936.

Nasceu em Cordisburgo, Minas Gerais, em 27 de junho de 1908. Faleceu no Rio de Janeiro em 19 de novembro de 1967, três dias após sua posse na Academia Brasileira de Letras. Sempre foi um menino estudioso e observador. Mudou-se para Belo Horizonte aos dez anos de idade. Formou-se em Medicina em 1930, mas já se dedicava à Literatura. Foi orador de sua turma. Casou-se e teve duas filhas.

Por gostar de línguas estrangeiras foi aconselhado pelo amigo Dr. Jorge Vaz a tentar a carreira diplomática – na qual se inicia em 1934.

Foi Cônsul-adjunto em Hamburgo, na Alemanha e lá conheceu sua segunda esposa Aracy Guimarães Rosa de Carvalho.

Sua técnica de trabalho consistia em sempre observar, anotar, meditar, escrever, guardar, reescrever buscando a forma precisa, utilizando-se do material que colecionava desde a infância: lembranças, anotações, recortes, etc. Apurou tanto sua linguagem literária a ponto de ser considerado “difícil” e dizia então: *“Eu não escrevo difícil. Eu sei o nome das coisas”*.

De sua valiosa obra, não nos detivemos aqui nos livros póstumos já que estes foram organizados por outras pessoas e não pelo próprio autor.

1.1. ROSA, CLARICE, JOÃO CABRAL: UMA GERAÇÃO AUTO-REFLEXIVA

Desde a segunda fase do Modernismo brasileiro, observamos, em nossa Literatura, um amadurecimento e aprofundamento das conquistas da geração de 22. Formalmente, os novos poetas continuam a pesquisa estética iniciada na década de 20, cultivando o verso livre e a poesia sintética.

Entretanto, é na temática que se percebe uma nova postura do artista, que passa a questionar com maior vigor a realidade e, fato extremamente importante, passa a se questionar tanto como indivíduo em sua tentativa de exploração e interpretação do estar no mundo, como em seu papel de artista. O resultado é uma literatura mais construtiva e mais politizada, que não se afasta das profundas transformações ocorridas nesse período, e está ao mesmo tempo voltada para o espiritualismo e o intimismo.

Foi um tempo de definições, de compromissos, de aprofundamento das relações do eu com o mundo, mesmo com a consciência da fragilidade do eu.

Assim, encontramos na prosa e na poesia, autores como Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, e podemos incluir ainda Carlos Drummond Andrade, que se preocupou também com as mesmas questões apesar de ser de uma geração anterior. Estes, citados à nossa preferência e em coerência com o período no momento analisado, aproveitaram as conquistas das gerações anteriores e inovaram em sua escrita.

Reconhecer o novo sistema cultural posterior a 30 não resulta em cortar as linhas que articulam a sua literatura com o Modernismo. Significa apenas ver novas configurações históricas a exigirem novas experiências artísticas.

(...)

...tinha havido uma abertura a todas as experiências modernas no Brasil pós-22.

(...)

... estão aí as obras que de 30 a 40 e a 50 mostram à saciedade que novas angústias e novos projetos enformavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo.¹²

Os autores que citamos, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Drummond demonstraram em suas obras ou em ensaios críticos e correspondências, a preocupação com o fazer literário, cada um a sua maneira e, talvez até, isoladamente, mas com mesma preocupação – o não lugar comum da escrita; a inovação da linguagem. Por isso sua prosa e poesia têm, muitas vezes, um tom ensaístico e indagador.

¹² BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. P 385.

Todos os exemplos que daremos aqui nos levaram à observação de que os autores que, juntamente com Guimarães Rosa, estrearam na década de 40 tinham um projeto literário individual que contribuiu para um projeto comum a todos – maior e de realização viável devido a uma tradição literária. Já propriamente brasileira.

Os autores do Romantismo, principalmente Alencar, já vinham abrindo caminhos para inovações formais e lingüísticas que tomaram proporções ainda maiores durante o Modernismo, quando houve uma grande quebra com os rigores do passado.

Pôde-se então inovar e trabalhar a inovação, qualquer que fosse principalmente as lingüísticas, sem ter-se que batalhar tanto por sua aceitação. Não dizemos com isso que não houve resistência por parte do público e da crítica a tais “rebeldias literárias”, na realidade, já esperadas – pois o terreno estava preparado para elas.

O Modernismo brasileiro havia trazido grandes modificações. Os modernistas tiveram duas tarefas distintas – “*criar uma nova poesia e arte realmente nacionais, brasileiras, e empregar para tanto os recursos das vanguardas européias, da França e Itália.*”¹³

Os modernistas do Rio de Janeiro

não teriam tido êxito sem o movimento anterior e melhor organizado do modernismo de São Paulo, que já assustara os “burgueses” pela “Semana de Arte Moderna”, em 1922. O chefe foi e permaneceu Mário de Andrade: poeta experimental e prosador experimental, sabia conquistar a nova geração inteira e imprimir unidade pessoal à mistura de tendências que se reuniram no seu movimento – Verhaeren e Whitman, muito Marinetti e algo de Soffici, Apollinaire, Salmon e Cendrars; hostilidade à burguesia semicolonial e ao individualismo estético, embriaguez da grande cidade e interesse pelo folclore, abolição da métrica tradicional e tendência para criar uma nova língua, a brasileira, diferente da portuguesa. Pelo Modernismo passou Manuel Bandeira, antigo simbolista, romântico e poeta moderno. O modernismo de Manuel Bandeira coloca-o perto da poesia experimental de Mário de Andrade: estende-se do whitmanismo das evocações de paisagens da infância até a transfiguração de motivos triviais pela inspiração filosófica (...).¹⁴

O problema da língua, esboçado no Romantismo foi transposto no Modernismo.

A grande cidade e a técnica requerem nova língua. As nações criadas pela imigração e colonização requerem novas línguas. A extensão de nosso conhecimento da alma humana pela psicologia de profundidade requer nova língua. Muitas coisas inéditas e muitas coisas propriamente inefáveis têm de ser ditas.¹⁵

Ainda sobre o Modernismo, temos em “A Elegia de Abril” de Mário de Andrade (1941), um ensaio escrito a pedido de Antonio Candido para a Revista *Clima*, que

¹³ CARPEAUX, Otto Maria, *História da Literatura Ocidental*. P. 3166.

¹⁴ *Op. Cit.* P. 3166 e 3167.

¹⁵ *Op. Cit.* P. 3168.

nascia, um balanço do que foi o movimento em termos de consciência literária, entre outros aspectos. Diz o autor:

(...) nós éramos uns inconscientes.

(...)

A inconsciência de minha geração, se não a absolve, a fataliza – homem de um fim-de-século em que, meu Deus! no Brasil não repercutia nada! Mas para o intelectual de agora não é possível mais invocar o estado-de-graça da fatalidade.

(...)

No sentido da sua dignidade moral, a inteligência brasileira se transformou muito, passando da inconsciência social, para a consciência da sua condição. Mas não creio tenha havido melhoras. Se do meu tempo o mais que se possa dizer é que foi amoral, hoje grassa na inteligência nova uma freqüente imoralidade.

(...)

Muito poucos perceberam a lógica de quem, tendo combatido, não pela ausência, mas pela liberdade da técnica num tempo de estreito formalismo, agora combatia pela aquisição de uma consciência profissional, num período de liberalismo artístico, que nada mais está se tornando que cobertura da vadiagem e do apriorismo dos instintos.

(...)

Imagino que uma verdadeira consciência técnica profissional poderá fazer com que nos condicionemos ao nosso tempo e o superemos, o desbastando de suas fugaces aparências, em vez de a elas nos escravizarmos.

(...)

O intelectual não pode mais ser um abstencionista; e não é o abstencionismo que proclamo nem mesmo quando aspiro ao revigoração novo do “mito”, da verdade absoluta.

(...)

Mas a superação que pertence à técnica pessoal do artista como do intelectual, é o seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores. Esta a sua verdade absoluta.¹⁶

Apesar de acreditar que sua geração não fora qualitativamente superada, Mario de Andrade já defende a técnica consciente do artista, que veio a se fazer nos anos quarenta.

Tanto prosadores quanto poetas passaram a questionar a arte e suas técnicas – questionar e reaprender até o domínio delas.

Questionamento que podemos observar no poema de Carlos Drummond de Andrade – “Conclusão”, que transcrevemos a seguir, e que nos mostra ainda o alívio final da possibilidade do desprendimento das coisas que vão além da questão do fazer literário.

CONCLUSÃO

Os impactos de amor não são poesia
(tentaram ser: aspiração noturna).
A memória infantil e o outono pobre

¹⁶ ANDRADE, Mário de, “Elegia de Abril”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. p 209 - 217.

vazam no verso de nossa urna diurna.

Que é poesia, o belo? Não é poesia,
e o que não é poesia não tem fala.
Nem o mistério em si nem velhos nomes
poesia são: coxa, fúria, cabala.

Então, desanimamos. Adeus, tudo!
A mala pronta, o corpo desprendido,
resta a alegria de estar só e mudo.

De que se formam nossos poemas? Onde?
Que sonho envenenado lhes responde,
se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?¹⁷

O chamado Realismo de 30 cuidou das questões político-sociais. Com isso nossa literatura, no período que se iniciava com a década de 40 pôde tratar de temas mais subjetivos e de sua própria produção – como vemos em Rosa, Clarice, Drummond e outros que refletiram sobre suas obras e também sobre o Ser e o Estar no mundo – que mundo – que ser – que existências nos rodeiam ou não – o que nos é caro.

Diz Antonio Candido, que, na nossa literatura, dois momentos foram decisivos, o Romantismo e o Modernismo, ambos inspirados no modelo europeu. O Romantismo tentou superar a influência portuguesa e o Modernismo já se recusava a reconhecer Portugal como berço literário e desta forma a cultura de Portugal, por nós importada e/ou imposta não teve mais que ser superada. Ela simplesmente já não tinha mais o reconhecimento anterior.

O rompimento se fez e as gerações posteriores puderam buscar nova identidade com muito mais liberdade de pesquisa e conseqüentemente de realização.

Afirma ainda que:

Depois de 1940, ou pouco antes, vamos percebendo a constituição de um período novo. Nos dois decênios de 20 e 30, assistimos ao admirável esforço de construir uma literatura universalmente válida (pela sua participação nos problemas gerais do momento, pela nossa crescente integração nestes problemas) por meio de uma intransigente fidelidade ao local. A partir de 40, mais ou menos, assistiremos, ao lado disso, a um certo repúdio do local, reputado apenas pitoresco e extraliterário; e um novo anseio generalizador, procurando fazer da expressão literária um problema de inteligência formal e de pesquisa interior.

(...)

Até 1945, mais ou menos, vemos uma produção intensa, favorecida por grande surto editorial, em que brilham veteranos e novos, estes com tendência crescente para repudiar a literatura social e ideológica, o que veio finalmente a predominar sob a forma de uma queda da qualidade do romance e uma grande voga de pesquisas formais e psicológicas na poesia.¹⁸

¹⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 1995. p190.

¹⁸ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. p 126.

Dentre os autores que se destacaram nesse período temos, na poesia Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Na prosa, Rosa e Clarice Lispector – entre outros. São desse período os livros *Rosa do Povo* de Drummond, *Perto do Coração Selvagem* de Lispector e *Sagarana* de Guimarães Rosa.

Nossos autores passaram a tratar de questões subjetivas, transcendentais, místicas e metalingüísticas, sem a preocupação de serem engajados e falarem quase apenas de questões sociais. Até mesmo Graciliano Ramos – representante tão importante do romance engajado de 30, escreve *Angústia* – um livro denso, introspectivo que, segundo Capeaux “é uma obra-prima da introspecção psicológica”.

Graciliano Ramos pertence àquele grupo de escritores brasileiros que depois de 1930 renovaram, em estilo neonaturalista e com forte tendência social, o romance regional do Nordeste do país, econômica e socialmente parecido com a Calábria de Corrado Álvaro: foram José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado. Dois romances importantes de Graciliano Ramos, *São Bernardo* e *Vidas Secas*, pertencem a esse ciclo. Mas uma terceira obra, *Angústia*, embora se passando no mesmo ambiente de miséria e humilhação e tristeza infinita, é uma obra-prima de introspecção psicológica, dir-se-ia dostoiévskiana; o véu daquela realidade levantou-se e o fundo dela ficou magicamente iluminado por uma técnica novelística que emprega recurso da psicologia do sonho. Resta acrescentar que *Angústia* é, pelo estilo e pela composição, um romance-poema ou romance poemático.¹⁹

O trabalho com a linguagem é para o escritor, de fato, trabalho. A Língua deve ser manuseada, dedilhada, manipulada, forjada com cuidado, carinho e rigor.

Se para alguns, e cremos que bem poucos, a criação literária é fruto da inspiração; de uma espécie de transe poético, é, para outros, trabalho – mas trabalho de amor; como de um pai que leva o filho pela mãozinha por caminhos rígidos.

A concepção do ato de escrever e o modo como esses autores lidaram com a linguagem é o nosso foco de análise nessa parte do trabalho.

Rosa fala em sua entrevista-conversa com Günter Lorenz:

O escritor, naturalmente só o bom escritor é um descobridor; o mau crítico é seu inimigo, pois é inimigo dos descobridores, dos que procuram mundos desconhecidos. (...) Como romancista tento o impossível. Gostaria de ser objetivo, e ao mesmo tempo me olhar a mim mesmo com olhos estranhos.²⁰

Cabral, em seu ensaio “A Inspiração e o Trabalho de Arte” defende:

O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. (...) é procura. (...) força - feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do

¹⁹ *Op. Cit.* P. 3454.

²⁰ LORENZ, Günter. *Op. Cit.* P 76.

pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir.²¹

Ambos, bem como outros autores da geração de 40, criticavam a literatura da época por ter se rendido às facilidades da comunicação e da linguagem sem inovações e muito pobre de novas tentativas de renovação.

Sobre isso diz Cabral:

É evidente que numa literatura como a de hoje, que parece haver substituído a preocupação de comunicar pela preocupação de exprimir-se, anulando, do momento da composição, a contraparte do autor na relação literária, que é o leitor e sua necessidade, a existência de uma teoria da composição é inconcebível. O autor de hoje trabalha à sua maneira, à maneira que ele considera mais conveniente à sua expressão pessoal.²²

Rosa dizia em cartas a seu tio que a língua devia ser plástica, moldada ao gosto do escritor, mas com rigor e método, e dizia:

Nunca me contento com alguma coisa. Como já lhe revelei, estou sempre buscando o impossível, o infinito. (...) meu método implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra. E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. Seja como for, tenho de compor tudo isto, eu diria “compensar”, e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros.

(...)

A maldição dos costumes é notada e os autores aceitam sem crítica a chamada linguagem corrente, porque querem causar sensação, e isso não pode ser.

(...)

A língua serve para expressar idéias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não idéias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária, como pretendem os jovens do mundo inteiro sem pensar muito.²³

Ao ato propriamente da criação literária, Cabral chama de Trabalho de Arte, no próprio título do ensaio analisado e citado por nós. Guimarães, por sua vez, diz ser: “trabalho, trabalho, trabalho”.

Em 11 de maio de 1947, Rosa escreve ao tio Vicente:

²¹ NETO, João Cabral de Melo. *Obra Completa*. P 723. (Citação, que já se encontra na página 10, repetida por sua grande relevância.).

²² *Op. Cit.* P 724.

²³ LORENZ, Günter. *Op. Cit.* P 81 - 88.

(...) Tôda arte. Dadora por diante, terá de ser, mais e mais, construção literária. Já entramos nos tempos novos, já estamos reabilitando a arte, depois do longo e infeliz período de relaxamento, de avacalhagem da língua, de desprestígio do estilo, de primitivismo fácil e de mau-gosto. Se você ler o que têm escrito os nossos maiores críticos (Antônio Cândido, Álvaro Lins, Lauro Escorel, Almeida Sales, etc.), nos últimos 5 anos, poderá sentir a ‘virada’, a mudança de direção na literatura de melhor classe. Nisso, aliás, como em tudo o mais, o que se passa aqui é mero reflexo do que vai pelos países cultos. A palavra de ordem é: construção, aprofundamento, elaboração cuidada e dolorosa da ‘matéria-prima’ que a inspiração fornece, artesanato! Noto, entretanto, que, aí em Minas (terra conservadora e um tanto lenta), a evolução mal se faz sentir, com honrosas exceções. É que o mineiro, como bom provinciano, tem um sagrado pavor de parecer... provinciano.

(...)

Tudo está mudando, seo Vicente. Não retornaremos ao verbalismo inflacionado e oco de Coelho Neto, não repetiremos o coelhonetismo. Mas, por outro lado, vamos ‘lavar as estrebarias de Áugias’. Não se trata de um movimento intencional, artificialmente concebido. É, apenas, a voz dos tempos. Você acha que é por coincidência pura e simples, ocasional, que estão surgindo por tôda parte, autores novos, falando em outro tom, e que os velhos, os melhores deles, começam a querer mudar de trote e acertar o passo? ‘Arte é artifício!’, brada Graciliano Ramos. ‘Sagarana é a reação contra a bossa’, escreve Geraldo Silos. Cândido A. Mendes de Almeida (crítico paulista que eu não conheço pessoalmente), escreve, no suplemento de *A Manhã*, a 4 dêste mês: ‘Só teremos uma nova escola literária se perturbarmos a intimidade da simbiose matéria-forma, criando uma maneira diferente de pensar a sensibilidade e sentir o pensamento.’²⁴

Segundo Euryalo Cannabrava, Guimarães Rosa

... parece sofrer, como James Joyce, a doença do gigantismo verbal. Ele foi buscar o dialeto brabo no interior do sertão mineiro, desarticulou-o em suas partes componentes, submetendo-o a extensas manipulações lingüísticas.

(...)

O estilo é desconvençional por excelência, não admite modelos, nem imita ninguém, abeberando-se nas fontes puras da inspiração.

(...)

Trata-se de autêntica redescoberta do sentido original das palavras, no momento exato em que elas foram forjadas pelo povo. Não há artifício algum nessa linguagem primeva, cujas raízes se metem pela terra dura dos campos gerais. Tudo sai como se fosse aqui e agora, surpreendido ao vivo, no instante preciso em que as forças irrompem do inconsciente coletivo, plasmando a expressão.²⁵

O autor se vale da vida, de estórias, de linguagens várias e vai, além da linguagem, para um plano de idéias que ultrapassam o senso comum e o “natural” das coisas. O lugar-comum é, para ele, impensável na escritura.

Em estudo intitulado “João Guimarães Rosa: sua HORA e sua VEZ”, o médico e amigo de Rosa - Luiz Otávio Savassi Rocha lembra a paixão do amigo pelo aprendizado e uso de outras línguas.

²⁴ GUIMARÃES, Vicente. *Op. Cit.* P 132 e 133.

²⁵ CANNABRAVA, Euryalo. “Guimarães Rosa e a Linguagem literária”. In: COUTINHO, Eduardo F. *Fortuna Crítica: Guimarães Rosa*. p 264 - 265.

... em 1956, João Guimarães Rosa prefaciou a *Antologia do Conto Húngaro*, com seleção, tradução e notas de seu amigo Paulo Rónai, professor e poliglota húngaro, naturalizado brasileiro. No prefácio, o autor de *Grande Sertão: Veredas* faz inteligentes reflexões a respeito da língua magiar, dando a entender que a considerava uma língua próxima da ideal, uma língua que qualquer escritor (ele incluído) quieria para si, para o exercício de sua arte, mercê de sua insuperável potencialidade e plasticidade.²⁶

João Cabral, por sua vez, apresenta-nos uma escrita, que é um marco dentro da língua portuguesa. A sua obra desencadeou uma revolução formal das mais importantes na história da poesia brasileira.

Percebemos a reflexão do poeta, sobre o ato de escrever e o mistério da criação literária, na obra, cujo verso, como um ser vivo brota do papel inanimado isto é, sem vida. Veja-se o poema “O poema”:

A tinta e a lápis
escrevem-se todos
os versos do mundo.
(...)
Como o ser vivo
que é um verso,
um organismo

com sangue e sopro,
pode brotar
de germes mortos?

O papel nem sempre
é branco como
a primeira manhã.

É muitas vezes
o pardo e pobre
papel de embrulho;
(...)
Como um ser vivo
pode brotar
de um chão mineral?²⁷

Temos assim, em João Cabral, um ato permanente de busca através da poesia, através da palavra. Uma poesia que é exemplar ao nível da singularidade e complexidade poética, e assente numa construção rica e comprometida com o real e o humano.

Clarice Lispector, escreve a Lúcio Cardoso, preocupada com o ato da criação:

²⁶ ROCHA, Luiz Otávio Savassi. João Guimarães Rosa: sua HORA e sua VEZ.

²⁷ NETO, João Cabral de Melo. *Obra Completa*. P 76 - 77.

Antes de começar a escrever eu tinha a impressão de que eu ia lhe contar como eu tenho escrito, como eu tenho duvidado, como eu acho horrível o que eu tenho escrito e como às vezes me parece sufocante de bom o que tenho escrito, e dois dias depois aquilo não vale nada, como eu tenho aprendido a ser paciente, como é ruim ser paciente, como eu tenho medo de ser uma “escritora” bem instalada, como eu tenho medo de usar minhas próprias palavras, de me explorar... Eu pensava em dizer tudo isso, estava num impulso de sinceridade e confissão que muitas vezes eu tenho em relação a você. Mas não sei, talvez porque você nunca tenha sentido em relação a mim esse mesmo impulso, eu fico de repente apenas com as palavras que eu queria dizer mas sem gostar delas. Eu hoje estou muito burrinha, especialmente hoje, e nem entendo direito o que quero dizer. O fato é que eu queria escrever agora um livro limpo e calmo, sem nenhuma palavra forte, mas alguma coisa real – real como o que se sonha, e que se pensa uma coisa real e bem fina.²⁸

E, torturada pela constante revisão de uma obra, reclama em carta de 17 de março de 1956, à Elisa Lispector e Tânia Kaufmann:

Tinha uma vontade louca de me ocupar muito, mas não em livro, estou muito cansada. Esse livro teve umas oito cópias, cada uma um pouco diferente da outra. Mas queria me ocupar, cabeça sem emprego só dá chateação.

Querida me ocupar que de noite eu estivesse bem cansada. Vamos ver.²⁹

Ainda no âmbito das correspondências, João Cabral de Melo Neto escreve à amiga Clarice Lispector sobre um novo livro:

È um livro construídíssimo; não só no sentido comum, i, é, no sentido de que trabalhei muitíssimo nele, como num outro sentido também, mais importante para mim: é um livro que nasceu de fora para dentro, quero dizer: a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i, é, não é um trabalho posterior ao material, como correntemente; mas pelo contrário é a própria determinante do material. Quero dizer que primeiro o planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço. O que eu fiz me lembra aquela máquina que há nas ruas do Rio, que serve para fazer algodão de açúcar. Você a olha no começo e só vê uma roda girando, depois, uma tênue nuvem de açúcar se vai concretizando em torno da roda e termina por ser algodão. A imagem me serve para dizer isso: que primeiro a roda, i, é, o trabalho de construção: o material – que é a inspiração, soprado pelo Espírito Santo, o humano etc. – vem depois: é menos importante e apenas existe para que o outro não fique rodando no vazio (prazer individual, mas sem justificação social, imprescindível numa arte até que lida com coisa essencialmente social, como a palavra.³⁰

Drummond escreve ao amigo Mário de Andrade em 1944:

(...) Mas para mim é de uma importância capital ter um leitor íntimo como você, que ajuda a gente a ver claro e conserva aquela capacidade cruel e carinhosa de meter o pau no que merece ser esculhambado. Há tanto elogio

²⁸ LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Teresa Montero (Org.). p. 41 - 42.

²⁹ LISPECTOR, Clarice. *Op. Cit.* p.208.

³⁰ *Op. Cit.* P. 182.

barato querendo perverter um pobre autor, que este precisa refugiar-se em amigos leais. Você sabe que nossa crítica, em conjunto, é funcionalmente inútil. O autor e o leitor ficam na mesma depois do rodapé. E a gente não pode, sozinho, usar de toda energia consigo mesmo. Daí tantos contentamentos fáceis e tanta auto-suficiência amoral que inutiliza a nossos literatos.³¹

Entre outros teóricos, Roland Barthes diz que a maior quimera da literatura como obra de arte é o alcance do real:

a segunda força da literatura é a sua força de representação. Desde os tempos antigos até as tentativas das vanguardas, a literatura se afaina na representação de alguma coisa: o real. O real que não é representável, somente demonstrável. (...) Real e linguagem sem paralelismo produzem no homem afã de representação pela linguagem: a literatura produto/processo desse delírio constante.³²

A literatura, na concepção barthesiana, tem a força de jogar com a linguagem, desestabilizando as forças da trivialização e do senso comum, do código utilizado pelo senso comum. O jogo em que se engaja a literatura é o de envolver-se com o código e seus signos sem destruí-los. Nesse jogo, a literatura assume a capacidade de tirar o poder da língua, tirando a vida da vida.

O formalismo russo, que aqui nos serve de base, é caracterizado por sua ênfase no papel funcional dos dispositivos literários e sua concepção original de história literária. Os formalistas russos defenderam um método “científico” para estudar a linguagem poética para a exclusão das tradicionais abordagens psicológica e histórico-cultural.

Dois princípios gerais fundamentam o estudo formalista de literatura: primeiro, a literatura por ela mesma, ou especialmente, as características que a distinguem de outras atividades humanas devem constituir o objeto de inquirição da teoria literária; segundo, 'fatos literários' têm de ser priorizados sobre os compromissos metafísicos da crítica literária.

Os formalistas concordaram sobre a natureza autônoma da linguagem poética e sua especificidade como um objeto de estudo da crítica literária. Seu principal empenho consistia em definir um conjunto de propriedades características da linguagem poética (seja ela poesia ou prosa) que pudesse ser reconhecida por sua “artividade” (*artfulness*) e conseqüentemente assim analisá-la. A contribuição da Escola Formalista para nosso estudo literário vem do fato de que ela se focou diretamente nos problemas básicos dos

³¹ SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos & Mário*. P 536 - 537.

³² BARTHES: Aula. (s.l.), 1994.

Estudos Literários, primeiramente na especificidade de seu objeto, que ela (a Escola Formalista) modificou para nós brasileiros, nossa concepção de trabalho literário e o dividiu entre suas partes componentes, que ela abriu novas áreas para a investigação, enriqueceu vastamente nosso conhecimento de tecnologia literária, ergueu as bases de nossa pesquisa literária e de nossa teorização sobre literatura, influenciou, de certo modo, na Europeização de nossos estudos literários. A poesia, antes uma esfera de impressionismo desenfreado, tornou-se um objeto de análises científicas, um problema concreto dos estudos literários.

Cabe aqui a citação de um prefácio muito importante e que ilustra bem essa preocupação formal com a linguagem, apresentada pelos formalistas russos:

A Escrava que não é Isaura

A) Introdução (a <<Parábola>>):

“Começo por uma história. Quase parábola. (...) Vamos à história! / ... e Adão viu lave tirar-lhe da costela um ser que os homens se obstinam em proclamar a coisa mais perfeita da criação: Eva. Invejoso e macaco o primeiro homem resolveu criar também. E como não soubesse ainda cirurgia para uma operação tão interna quanto extraordinária tirou da língua um outro ser. Era também – primeiro plágio! – uma mulher. Humana, cósmica e bela. E para exemplo das gerações futuras Adão colocou essa mulher nua e eterna no cume do Ararat” [Depois do pecado, Adão pôs-lhe a folha de parra: Caim: pôs-lhe um “velocino alvíssimo”; os gregos deram-lhe o coturno; Oe romanos, o peplo] “Os indianos, pérolas; os persas, rosas; os chins, ventarolas”. [Surge então o “vagabundo genial” e dá um “chute de 20 anos naquela heterogênea rouparia”.] “Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua, angustiada, ignara, falando por sons musicais, desconhecendo as novas línguas, selvagem, áspera, livre, ingênua, sincera. / A escrava do Ararat chamava-se Poesia. / O vagabundo genial era Arthur Rimbaud. / Essa mulher escandalosamente nua é que os poetas modernistas se puseram a adorar...”³³

Se compararmos esse prefácio com a concepção de arte, de literatura para os formalistas, teremos uma perfeita conformidade, pois a escrava do prefácio, a Poesia precisou ser limpa de todos os artifícios que haviam sido jogados nela, para então voltar ao seu ser original, selvagem, como a palavra que se procura com cuidado, para despi-la de seu significado engessado e dar-lhe outros muitos, possíveis, ou recuperar o seu significado primeiro.

Os formalistas russos são responsáveis por uma renovação da metalinguagem crítica, fornecendo novos termos de análise do texto literário, discutíveis individualmente, sem dúvida, mas que constituem ainda hoje objeto de reflexão e discussão, o que prova a sua importância. Muitos dos temas teóricos escolhidos para

³³ In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. P 303.

investigação nunca antes haviam sido discutidos: as funções da linguagem, em particular a relação entre a função emotiva e a função poética (Roman Jakobson), a entoação como princípio constitutivo do verso (B. Eikhenbaum), a influência do metro, da norma métrica, do ritmo quer na poesia quer na prosa (B. Tomachevski), a estrutura do conto fantástico (V. Propp), a metodologia dos estudos literários (J. Tynianov), etc.

Para Bakhtin o poeta deve domar a língua.

O poeta é definido pelas idéias de uma linguagem única e de uma única expressão, monologicamente fechada. Estas idéias são imanentes aos gêneros poéticos com os quais ele trabalha. Isto determina os métodos de orientação do poeta no seio de um plurilingüismo efetivo. O poeta deve possuir o domínio completo e pessoal de sua linguagem, aceitar a total responsabilidade de todos os seus aspectos e submetê-los todos às suas intenções e somente a elas. Cada palavra deve exprimir de maneira espontânea e direta o desejo do poeta; não deve existir nenhuma distância entre ele e suas palavras.³⁴

De entre os conceitos e discussões técnicas sobre terminologia literária, são de realçar a noção de *literariedade* (o que faz com que um texto literário seja considerado literário; de notar que os formalistas ignoraram as formas não literárias, servindo-se apenas delas para mostrar precisamente que o que distingue um texto literário de um não literário é a literariedade); o *estranhamento*, que Shklovsky define como a forma que a arte tem de tornar “estranho” aquilo que tem uma existência comum nascida de um processo de *automatização* (processo que se confunde com a banalização do objeto de arte, que só por um outro processo de renovação poderá proceder a um renascimento da arte); o predomínio da *forma* sobre o conteúdo do texto literário, porque é a forma que determina verdadeiramente a literariedade; e as noções de *fabula*, como princípios constitutivos do texto em prosa (a *fabula* é o material primitivo de onde nascerá a narrativa, organizada em torno de uma trama, elemento puramente literário, que não se confunde com a narração cronológica dos acontecimentos, mas é antes uma espécie de estranhamento narrativo da *fabula*).

As forças convergentes e divergentes dentro do Formalismo Russo deram ascensão para a Escola de Praga de Estruturalismo no meio da década de vinte e proporcionaram um modelo para a asa literária do estruturalismo francês entre 1960 e 1970.

A literatura reconhece o quanto são poderosos os mecanismos de intercâmbio social que se encontram no Estado, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, esportes, informações e relações familiares privadas, e, por sua força desrealizadora,

³⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética* (A teoria do Romance). P 103.

logra alcançar o *status* de construtora de um outro sistema que diferentemente do senso comum não oprime nem prende a todos numa rede de regras a serem obedecidas. Assim, o texto literário dota-se da característica principal do aflorar da linguagem contra as forças de representação que constituem o jogo de regras sociais intercambiadas. A língua na comunidade que a executa e, conseqüentemente, obedece às suas regras, é nada mais que um teatro em que as máscaras escondem significados, estabelecendo-se como significantes arbitrários do que não é. Assim, a literatura, como prática de desrealização do real, tem por empresa libertar e desinstituir o mecanismo deste simulacro social. Nessa função utópica e contraditória de alcance e desrealização do real, a literatura inscreve-se como faculdade humana de re-criação.

De fato, a capacidade de tornar visível ao mundo suas formas potenciais, própria do fazer literário, e a faculdade de atuar, de criar nesse mesmo mundo novas formas mais satisfatórias de vida, estão interligadas; por um lado, devem suas existências a uma mesma fonte — a imaginação. Por outro lado, repartem a singular tarefa de inserir no espaço da convivência humana critérios e referências que, em si, ele não tem, produzindo condições para um atento e não premeditado enfrentamento do homem com a realidade do mundo que o cerca, sem que isso queira significar submeter-se mansamente ao seu peso.

Rosa inseriu-se perfeitamente, com suas obras e suas preocupações literárias, nesse projeto, que chamamos o projeto literário dos autores de 40, que trabalhavam seus textos com muito rigor e cuidado, escrevendo e reescrevendo-os, lendo e relendo-os. São pesquisadores, analistas, criadores à procura da forma certa.

*A filosofia é a maldição do idioma.
Mata a poesia,
desde que não venha de Kierkegaard ou Unamuno,
mas então é metafísica.*

*João Guimarães Rosa “Diálogo com Guimarães Rosa” entrevista a Günter Lorenz,
janeiro de 1965.*

2. PREFÁCIOS E OUTROS PARATEXTOS

Designam-se paratextos os enunciados, de extensão muito variável, que enquadram um texto e que têm como função apresentá-lo, garantindo uma recepção adequada. Exemplos: títulos; subtítulos; prefácios; posfácios; índices; homenagens; entrevistas; conferências; discursos e pronunciamentos; correspondências; artigos de crítica ou de autocrítica; estudos biográficos; etc.

Segundo definição em dicionário: “*PREFÁCIO s. m. (lat. Praefatio). 1. Texto preliminar no início de uma obra, destinado a explicá-la ou recomendá-la aos leitores.*”³⁵.

Os paratextos são trabalhos que rodeiam o próprio texto, que não são a obra em si, mas que ajudam grandemente a configurá-la e determiná-la em muitos sentidos: o autor (manifeste-se este através do ortônimo, do pseudônimo ou esconda-se no anonimato), os títulos (sejam estes temáticos ou remáticos, dito de outra maneira, que aludam ao conteúdo ou ao gênero da obra), as dedicatórias (ocupem-se da encomenda a alguém de reconhecido prestígio, do agradecimento aos financiadores da obra, da lembrança de pessoas próximas ao autor ou do sublinhado de determinados símbolos especiais para este), os prólogos (resultem ser estes autógrafos, autoriais ou alógrafos), as advertências editoriais, enfim, são valiosas informações e demonstrações tiradas da laboriosa prospecção sobre o texto e a sua importância sociolingüística para a configuração do sistema literário e idiomático de um período. Por tal importância abordaremos aqui, mas dando sempre ênfase aos prefácios, nosso real objeto de estudo.

Genette considera os paratextos um campo de práticas cuja ação e eficácia são ignoradas. Ignorados pelo público, que freqüentemente não os percebe; ignorados pelos especialistas, que às vezes os consideram integrantes ligados estreitamente à obra que acompanham, às vezes tratando-os em parte como simples documentos auxiliares. Ora, o paratexto não é nem dentro nem fora: é um e o outro, está sobre o limiar, e é sobre este vizez que convém estudá-lo.

Os prefácios têm um valor de realização que se pode julgar autônomo, em relação à obra em que eles se inserem, são, por vezes, determinadores autênticos de como o autor realiza seus condicionamentos básicos para a efetivação da obra de arte. Para manifestar seu grau de consciência literária, o autor recorre ao prefácio a fim de

³⁵ Dicionário da Língua Portuguesa – Larousse Cultural. Ed. Universo. São Paulo, 1992.

determinar: o conhecimento intencional depositado no material literário; o elenco de técnicas aí atuantes; seus procedimentos práticos; sua função de realização no todo ou em partes da obra.

Na Literatura, o prefácio pode se envolver com outras finalidades que vão além da simples tarefa de introduzir uma obra literária. Da simplicidade de sua função tradicional o prefácio foge para outros rumos, chegando até mesmo a configurar-se como síntese de um modo de conceber a arte literária. Isso deve ser destacado, tendo em vista um desvio do tradicional comportamento retórico para um outro de feição metapoética. Tal realce serve para consolidar uma idéia diferenciadora dos prefácios puramente ornamentais e estes, que se propõem a funcionar como reveladores da consciência artística do fazer poético, exercendo uma função a mais diante do texto literário, querendo determinar um grau de conhecimento, de consciência técnica que o autor possui.

A existência do prefácio na cultura ocidental remonta à arte retórica helênica. A oratória grega o incluía como parte fundamental dos discursos que, vistos numa perspectiva dicotômica, eram dispostos, canonicamente, em princípio e fim. Essa disposição visava à ordenação do discurso em relação ao efeito que deveria suscitar nos ouvintes.

A cultura grega determinava uma denominação à parte inicial de cada tipo de arte. Assim, o próêmio precedia o canto (oimé) na poesia arcaica dos (aedos); o exórdio precedia o discurso oral; o prólogo precedia a poesia dramática; o prelúdio precedia a poesia lírica, etc. ... Não importando, aqui, a riqueza de denominações, o que se salienta é a finalidade desse discurso introdutório, ou seja: regerar, canonizar a inauguração ou a introdução da arte a ser elaborada. Como disse Roland Barthes, essa finalidade existia para evitar a espontaneidade no uso da palavra.

Aristóteles, na sua *Arte Retórica* (Livro III, cap. XIV), desenvolve uma primeira teorização sobre o prefácio. Ao falar do exórdio, determina-lhe conceitos e funções que, adaptando-se às medidas particulares, são transferíveis para todos esses “discursos introdutórios”.

Como conceito operacional, os prefácios são vistos por Aristóteles como “discursos demonstrativos” (III, § 1). Nesta noção cabe a metalinguagem aristotélica que afirma serem os prefácios:

- a. “...começos que, por assim dizer, abrem o caminho do que vai seguir”. (III, § 1);
- b. “...cabeça ao discurso, que é uma espécie de corpo”. (III, § 8).

Genette, na revista *Poétique* faz uma análise dos prefácios.

Também na obra *Seuils*, prefácio, Genette denomina, genericamente, os textos limítrofes, que são produzidos em função de um outro texto a que este precede ou segue, sendo este último, o prólogo.

O autor cita uma lista de termos sinonímicos usados em língua francesa, deixando clara então sua opção pelos termos prefácio e posfácio.

(...) *introduction, avant-propos, prologue, note, notice, avis, présentation, examen, préambule, avertissement, prélude, discours préliminaire, exorde, avant-dire, proème – et pour la postface: après-propos, après-dire, post-scriptum, et autres.*³⁶P 150

Ele ainda nos explica a diferenciação feita entre introdução e prefácio, citando Derrida em estudo sobre a introdução (*Einleitung*) para Hegel.

Derrida pretende esclarecer que no prefácio que precede um trabalho, um autor explica, habitualmente, o objetivo a que se propôs, a ocasião que o levou a escrever e as relações que ao seu parecer a sua obra apóia com os tratados precedentes ou contemporâneos sobre o mesmo assunto. No caso de uma obra filosófica, um similar esclarecimento parece não somente supérfluo mas ainda inoportuno e inadequado à natureza da investigação filosófica.

A introdução, por exemplo, não tem a mesma função nem a mesma dignidade do prefácio no entender de Hegel, embora coloquem um problema análogo no seu relatório ao corpus filosófico da exposição. A Introdução tem uma relação mais sistemática, menos histórica, menos circunstancial à lógica do livro. É único tráfico de problemas arquitetônicos gerais e essenciais, apresentando o conceito geral nas divisões e em sua auto-diferenciação. Os prefácios, pelo contrário, multiplicam-se de edição em edição e têm em conta historicidade mais empírica.

Podemos observar essas noções das concepções de prefácios para quatro grandes filósofos: Heidegger, Wittgenstein, Kierkegaard e Nietzsche que compreendemos da seguinte forma: o prefácio singular, diferente possui sempre um fundamento narcisista: apagado nos prefácios de Heidegger, aparente nos de Wittgenstein, estoura sem vergonha nos de Kierkegaard e, sobretudo, Nietzsche. A diferença não é sem relação com o estatuto da subjetividade de uns e de outros. Em Heidegger, a variedade diz-se muito única através do pensador: somente o receptáculo que escuta é o mediador da palavra fundadora. Em Wittgenstein, o exercício filosófico é concebido como uma disciplina

³⁶ GENETTE, Gérard. *Seuils*. P 150.

lógica, rigorosa que faz abstrações das idiossincrasias subjetivas: onde as operações se distanciam, no que diz respeito a ele mesmo, que se encontra nos seus prefácios. Kierkegaard e Nietzsche pelo contrário são caracterizados por uma suposição militante, ou mesmo triunfalista, da subjetividade filosófica. O modelo do prefácio não é mais aqui a sentença misteriosa nem exercício de destacamento, mas a confissão subjetiva: pode por conseguinte tomar proporções consideráveis.

Genette nos fala ainda, que os prefácios costumavam ter suas páginas enumeradas por algarismos romanos até meados do século XVIII e que, atualmente o recurso utilizado no prefácio para demarcá-lo é a letra em formato itálico.

O prefácio não é obrigatório e por isso há uma grande diversidade de sua ocorrência ao longo das épocas, tradições literárias e gêneros utilizados pelos autores.

Genette traça um histórico dos prefácios. Ele chama de pré-história o período que vai de Homero a Rabelais, do século XVI quando se deram as práticas mais freqüentes de temas e procedimentos definidos para o prefácio.

Essa época é marcada pela presença do livro impresso, ou seja; a fase da criação do livro. Mas o crítico não desconsidera a fase em que a oralidade predominava com o teatro grego, quando o exórdio era um aviso sobre a natureza do texto destinado a leitura pública – característica precedente a apresentação escrita. O prólogo oral é um apelo à calma e atenção do público antes do início da peça teatral em si.

Ainda, segundo Genette, Tito-Lívio batizou o prefácio como conhecemos. Sua História romana é escrita em primeira pessoa, característica do prefácio moderno.

As considerações atuais para com o prefácio filosófico, com todas as operações, reencontram-se, e de maneira muito maciça na literatura, em que a prática do prefácio tende a desaparecer, ou é desviada das suas funções tradicionais.

Sobre as epígrafes, Marielle Abrioux, também em artigo da revista *Poétique*, intitulado “Intertitres et épigraphes chez Stendhal” diz que os paratextos oferecem uma comunicação direta com o leitor.

Para ela, esses textos, pouco numerosos, continuam rápidos e elusivos -, mas é para adotar a estratégia do outro, o prefácio, que se pode imediatamente supor mais oblíquo. Multiplica, justapõe de boa vontade os elementos mais curtos do paratexto (epígrafes, dedicatórias, títulos internos de todas as espécies, notas), com uma predileção para os que estão, no espaço do livro (títulos e epígrafes de capítulos, títulos correntes variáveis, notas): uma página impressa de Stendhal é freqüentemente bem outra coisa que a única transcrição do texto linear nascido de uma improvisação oral.

Independente da forma impressa do livro, as epígrafes resistem às reedições e mudam de intenção, sobretudo quando fazem comentários sobre o objeto em questão e se unem, muitas vezes, à função que o título e o texto têm. No entanto, a estudiosa crê que a epígrafe jamais se enquadra ao texto de forma sistemática; que não há relação maior que simplesmente o encabeçamento do texto e acompanhamento do título.

Paralelamente, a epígrafe pode fazer eco ao título corrente, desenvolvê-lo e de alguma forma, justificá-lo como pode não ter com ele nenhum relatório manifesto: é, por conseguinte uma peça a mais neste conjunto que acompanha o texto sem nunca se organizar sistematicamente para enquadrá-lo.

Como dissemos no início deste trabalho, para manifestar seu grau de consciência literária, o autor recorre ao prefácio a fim de determinar: o conhecimento intencional depositado no material literário; o elenco de técnicas aí atuantes; seus procedimentos práticos; sua função de realização no todo ou em partes da obra.

A idéia que a palavra “prefácio” transmite, pelo étimo a que se prende, pode não coincidir com o uso que é dado à realidade que ele representa. O prefácio, (do latim = *praefatio*) designaria aquilo que foi feito para introduzir algo que vem depois de si.

A denotação do termo “prefácio” se mantém para além dos séculos, sua conotação, entretanto, torna-se adequada à medida do seu uso e das circunstâncias do uso. Isto significa que o prefácio é aquilo que diz, não obstante se distinga das circunstâncias do seu uso, tais como: nas áreas retórica, jurídica, monográfica, dramática e literária.

No livro *Henry James – A Arte do Romance*, o pesquisador Marcelo Pen fez uma pesquisa sobre os prefácios do autor norte-americano Henry James, traduziu-os e, com a ajuda de várias teorias de épocas diferentes, trabalhou a recepção e importância desses prefácios.

Observamos que a teoria literária pouco estudou este paratexto, mas há algumas considerações que foram feitas ao longo dos anos, como vimos, desde Aristóteles e que pretendemos abordar levemente aqui, para então vermos como a construção de prefácios pode ser útil aos críticos, aos leitores, aos escritores e ao próprio autor, e como ele pode trazer em si um apanhado de reflexões técnicas feitas pelo autor. Assim, resumimos, a seguir, o apanhado feito pelo pesquisador Marcelo Pen, na já citada obra.

Para o teórico Goetz o prefácio é como um tratado autônomo de crítica literária. Os prefácios de James têm além de um caráter crítico – um tom memorialista. James revisitou sua obra para então escrever seus prefácios e compilá-la.

O crítico Richard Blackmur tende a apreciar os prefácios como um *vade-mécum* – ou seja, um ensaio crítico com interesse e existência dissociados da obra, mas que constituem obra de referência sobre os aspectos técnicos da arte da ficção. Essa concepção sobressaiu até meados da década de 50.

Em 1961 Wayne Booth afirmou que os prefácios não apresentam uma simples visão normativa do que deve ser ou não feito em termos de ficção, portanto não seriam apenas um amontoado de questões técnicas, mas ensaios sobre temas extremamente variados.

Finalmente, críticos mais atuais como John Carlos Rowe, John H. Pearson e David McWhirter consideram os prefácios de Henry James, especificamente, indissociáveis de sua obra.

No caso do autor Henry James, o contexto, a voz autoral, a intenção pragmática e o projeto mais amplo em que os prefácios estavam inseridos são a compilação: a *Edição de Nova York*. Tais prefácios foram escritos para explicar a obra.

(...) a casa da ficção não tem uma, mas um milhão de janelas – ou melhor, um número incalculável de possíveis janelas. Cada uma foi aberta, ou pode ser aberta, na vasta fachada, pela urgência de uma visão individual ou pela pressão de uma vontade própria. Como essas aberturas, de tamanho e formatos variáveis, debruçam-se sobre a cena humana, seria de esperar que nos fornecessem uma maior semelhança informativa do que a encontrada. Quando muito, não passam de janelas, meros buracos numa parede inerte, desconexas, a sobranceiro. Não são como portas com dobradiças abrindo-se diretamente para a vida.

(...) O campo extenso, a cena humana, é a “escolha do assunto”; a abertura perfurada, seja ela ampla, com sacada, ou estreita e de mau gosto, é a “forma literária”; mas elas nada significam, juntas ou isoladamente, sem a presença alerta do observador – em outras palavras, sem a consciência do artista.³⁷

A essa altura lembremo-nos do artista tornado leitor. É nesse ponto que James é memorialista e Rosa é crítico de si mesmo. Por isso o trabalho de revisão, releitura que Rosa propõe. Uma releitura muitas vezes, por ele idealizada. Em *Tutaméia* essa releitura é inclusive recomendada ao leitor no segundo índice, chamado “Índice de Releitura”. O autor faz essa revisão de toda a sua obra, mas sem passar por cada livro, por cada estória como fez James.

Nos prefácios ocorre uma re-apropriação da obra.

Vemos, de modo geral, pelo que percebemos nos estudos encontrados, três possibilidades de ver os prefácios. A primeira, como uma teoria geral do romance ou um tratado autônomo de teoria literária. A segunda considera o prefácio como

³⁷ In: PEN, Marcelo. *Op. Cit.* P 160 - 161.

instrumento de análise dos romances e contos por ele apresentados – seriam comentários ou reflexões posteriores à obra. A terceira toma-os como um trabalho literário independente.

Propomos que se vejam os prefácios literários, não como trabalho independente, mas também como um trabalho de análise da obra, como são os prefácios de *Tutaméia*.

Percebemos, no entanto, que as várias possibilidades de concepção e recepção dos prefácios vão além das três apontadas. Atualmente, por exemplo, temos prefácios escritos para uma obra por outra pessoa que não o autor, ou a ausência de prefácios, ou o prefácio nomeado de introdução ou apresentação, entre outros termos. Tais formas de prefácio poderiam se aliar à classificação acima, colaborando com a teorização sobre os paratextos.

São muitas as dificuldades de se trabalhar com um objeto de tão amplo entendimento por parte de leitores, autores, editores e críticos literários.

O próprio Henry James disse sobre os prefácios:

Eles são em geral uma espécie de apelo à Crítica, ao Discernimento, em linhas que não sejam incipientes – algo contra a ausência geral dessas coisas no mundo anglo-saxão (...) Reunidos, eles devem, todavia, formar um tipo de manual abrangente ou *vade-mécum* para os aspirantes em nossa árdua profissão.³⁸

Em nossa concepção, como já apontamos anteriormente, prefácios podem ser não apenas ensaios, transmissores de conhecimento, mas também peças literárias – como são os prefácios de Rosa.

Queria, não queria, queria ter saudade. Não ri. Ele era – um meu personagem: conseguia-se presente o Rão no orbe transcendente. Àqueles vindo alienos Cantares – La balade des trente brigads ou La femme du roulier – em fortes névoas – Les temps des crises – todos não sabemos que estamos com saudades uns dos outros. – Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge... – ele disse, um pouquinho piscava, me escrutava, seu dedo de leve a rabiscar a mesa, linhas de bel-escrita alguma coisa, necessária, enquanto. Eu era personagem dele! Vai, finiu, mezza voce, singelo como um fundo de copo ou coração: - Agora, juntos, vamos fazer um certo livro? Tudo nem estava concluído, nunca, erro, recomeço, reerro, concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à tona.³⁹

A possibilidade que escolhemos aqui, por falta de uma orientação já definida pela Teoria da Literatura, foi a apontada – de que um prefácio pode ser um texto também literário, além de crítico sobre a obra, mas nunca um texto dissociado da obra que ele introduz, seja ela um conto, um romance ou obra poética – neste caso o prefácio

³⁸ PEN, Marcelo. *Henry James – A Arte do Romance*. P 33.

³⁹ In: *Tutaméia – Terceiras Estórias*. P 211.

acaba por tomar valor de arte poética, como são os prefácios por nós estudados – os de *Tutaméia*, que são uma análise a toda a obra do autor – são sua arte poética.

2.1. EVOLUÇÃO⁴⁰ DOS PREFÁCIOS NA LITERATURA BRASILEIRA

Em nosso estudo, sofremos com a falta de material bibliográfico que satisfizesse as necessidades de um estudo mais aprofundado sobre paratextos, principalmente sobre os prefácios, especificamente. Desta forma, chegamos neste momento a hipóteses que talvez venhamos a refutar ou ampliar quando de uma pesquisa mais extensa, que disponha de prazo mais dilatado. Pretendemos com esse breve passeio pelos prefácios da Literatura Brasileira, abrir espaço para novas pesquisas e satisfazer uma necessidade mínima de nosso trabalho: encaixá-los no tempo e no espaço e observar sua importância, minimamente, no decorrer de sua existência.

Nossa busca por prefácios literários fez-se necessária para a melhor determinação e compreensão da função dos prefácios de *Tutaméia*.

Durante a busca em textos de diversos momentos da tradição literária, percebemos que só a partir do Romantismo essa prática se fez constante, e, curiosamente, parece-nos ter surgido da necessidade do próprio autor em revelar ou explicar algo sobre a obra a ser lançada e a estética a ser adotada. Claro, temos a questão dos romances de folhetins, que não eram ainda livros, mas mesmo durante as publicações folhetinescas os prefácios, ou um germe deles já existia. Lembremo-nos de Alencar, por exemplo, apresentando à sua prima “um perfil de mulher”. Na obra *Diva* (1864)

A
G.M.

Envio-lhe outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro. Deste, a senhora pode sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta. É natural que deseje conhecer a origem deste livro; previno pois sua pergunta. Foi em março de 1856. Havia dois meses que eu tinha perdido a minha Lúcia; ela encheu tanto a vida para mim, que partindo-se deixou-me isolado neste mundo indiferente. Senti a necessidade de dar ao calor da família uma nova têmpera à minha alma usada pela dor.⁴¹

O recurso utilizado acima, de fingir que a história é verdadeira ou que foi a ele entregue não era inédito. O autor já o havia utilizado. Em *Cinco Minutos* (1856) e em *A Viuvinha* (1857), por exemplo:

⁴⁰ O termo “evolução” foi, aqui utilizado, apenas para dar um idéia do avanço temporal da utilização de prefácios na Historiografia Literária Brasileira.

⁴¹ ALENCAR, José de. *Diva*. P10.

A
D...

I

É uma história curiosa a que lhe vou contar, minha prima. Mas é uma história e não um romance.

Há mais de dois anos, seriam seis horas da tarde, dirigi-me ao Rocio para tomar o ônibus de Andaraí.

Sabe que sou o homem menos pontual que há neste mundo; entre os meus imensos defeitos e as minhas poucas qualidades, não conto a pontualidade, essa virtude dos reis e esse mau costume dos ingleses.

Entusiasta da liberdade, não posso admitir de modo algum que um homem se escravize ao seu relógio e regule as suas ações pelo movimento de uma pequena agulha de aço ou pelas oscilações de uma pêndula.

Tudo isto quer dizer que, chegando ao Rocio, não vi mais ônibus algum; o empregado a quem me dirigi respondeu :

-- Partiu há cinco minutos.⁴²

/

Janeiro de 1857.

I

Se passasse há dez anos pela praia da Glória, minha prima, antes que as novas ruas que abriram tivessem dado um ar de cidade às lindas encostas do morro de Santa Teresa, veria de longe sorrir-lhe entre o arvoredo, na quebrada da montanha, uma casinha de quatro janelas com um pequeno jardim na frente.

Ao cair da tarde, havia de descobrir na última, das janelas o vulto gracioso de uma menina que aí se conservava imóvel até seis horas, e que, retirando-se ligeiramente, vinha pela portinha do jardim encontrar-se com um moço que subia a ladeira e oferecer-lhe modestamente a fronte, onde ele pousava um beijo de amor tão casto que parecia antes um beijo de pai. Depois, com as mãos entrelaçadas, iam ambos sentar-se a um canto do jardim, onde a sombra era mais espessa, e aí conversavam baixinho um tempo esquecido; ouvia-se apenas o doce murmúrio das vozes, interrompidas por esses momentos de silêncio em que a alma emudece, por não achar no vocábulo humano outra linguagem que melhor a exprima.⁴³

Tal recurso, o de apoio em argumento de autoridade foi muito utilizado durante o Romantismo brasileiro, e continua até hoje. Atualmente, muitas obras se mostram baseadas em manuscritos milenares encontrados, em histórias que são endereçadas a alguém ou até mesmo que foram, segundo o autor, a ele entregues para que fossem publicadas. É o caso, por exemplo, da obra *A Casa dos Budas Ditosos* (1998) de João Ubaldo Ribeiro em que o autor, numa espécie de prefácio sem nome nos fala:

No final do ano passado, depois que alguns jornais noticiaram que a editora responsável por essa publicação me havia encomendado um texto sobre o pecado da luxúria, os originais deste livro e o recorte da nota de um dos jornais em questão foram entregues por um desconhecido ao porteiro do edifício onde

⁴² ALENCAR, José de. *Cinco Minutos*. p 7.

⁴³ ALENCAR, José de. *A Viuvinha*. P 81.

trabalho, acompanhados de um bilhete assinado pelas iniciais CLB. Informava que se trata de um relato verídico, no qual apenas a maior parte dos nomes das pessoas citadas foi mudada, e que sua autora é uma mulher de 68 anos, nascida na Bahia e residente no Rio de Janeiro. Autorizava que os publicasse como obra minha, embora preferisse que eu lhes revelasse a verdadeira origem. “Não por vaidade”, escreveu ela, “pois até as iniciais abaixo podem ser falsas. Mas porque é irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditar”. Assim foi feito, e com justa razão, como o leitor haverá de constatar, após o exame deste depoimento espantoso.⁴⁴

Destacamos aqui, que estamos nos referindo à literatura brasileira. Sabemos que na literatura européia há inúmeros outros exemplos como *O Nome da Rosa* de Umberto Eco, mas que não serão abordados nesse estudo.

Com o passar do tempo e com a compilação dos capítulos dos folhetins, prefácios e posfácios, também, se fizeram presentes e parecem, como já dito anteriormente, ter surgido da necessidade de o autor explicar algo sobre o projeto estético no qual sua obra está inscrita, ou seja: têm, naturalmente, uma função metapoética, como os de *Tutaméia*, que explicam mais do que os 40 contos, toda a obra de Guimarães Rosa. Lembremo-nos novamente de Alencar, que em várias de suas obras explicou questões de linguagem e estilo a seus leitores.

A prática dos prefácios foi intensa durante o Romantismo e o Realismo, fazendo-se presente como dissemos até os dias de hoje, mas com menos intensidade e com características muito diferentes. Hoje, por exemplo, é mais comum encontramos prefácios escritos pelo editor do que pelo próprio autor da obra literária, ou seja; funcionam como apresentações. Vemos ainda uma grande ausência de prefácios, como temos exemplo na obra *Benjamim* de Chico Buarque de Holanda, de 1995, que traz apenas as orelhas do livro com uma breve explicação do enredo. Não há prefácio nem epílogo. Tal questão será trabalhada mais adiante.

Como dissemos, está por ser aprofundado um estudo dedicado à análise dos prefácios metapoéticos na literatura brasileira.

Em realidade, os textos que falam dos textos, sob formulação teórica, não são enquadrados como literários, mas como textos críticos, como é o caso, no Brasil, dos ensaios de João Cabral de Melo Neto, que visam à forma de juízo ou mesmo de antecipação daquilo que representa o modo de criação do autor. Vários foram os autores que dignificaram suas obras com textos que serviam de apoio ao entendimento dos seus textos literários. O já mencionado José de Alencar é um deles. Pelo fato de não serem

⁴⁴ RIBEIRO, João Ubaldo. *A Casa dos Budas Ditosos*. p 10.

considerados literários, esses textos foram utilizados apenas para exercer um papel auxiliar à literatura desses escritores. Assim, os prefácios deveriam sugerir uma formulação estruturada e fundamentada num padrão que demarcasse seu modo de ser, com uma tessitura que fosse homogênea, sistematizada e de um claro objetivo, como nos prefácios monográficos. Mas, os prefácios - como linguagens que são - podem surpreender por aquilo que o autor queira apresentar de criativo. Seja inovando seu tradicional objetivo, fugindo do lugar comum das rotineiras apresentações, ou deixando de lado as meras explicações de temas, o prefácio pode se constituir num texto de estimado valor literário, não obstante o rótulo de não-literário. A verdade é que, se realmente são linguagens poéticas, a eles tudo pode acontecer, como aos textos literários.

Considere-se que, na Literatura Brasileira, há um grande número de prefácios que seguem a vários propósitos de apresentação, explicação criativa, servindo de painel de controle para os leitores, ou funcionando como metalinguagem daquilo que os textos literários expressam na especificidade de sua linguagem. Pode-se também considerar que a inauguração de novos estilos literários, no Brasil, seguiu a tradição, apresentando textos que servissem de plataforma ao fato novo que se introduzia na literatura.

Do Barroco colonial às várias vanguardas da atualidade, o prefácio tem sido uma forma de testemunhar o fazer literário do autor ou da literatura então proposta. Tais textos compreendem elementos de uma poética literária. São, portanto poéticas de certos autores, ou grupo de autores, ou ainda, poéticas de uma época literária. Por esses prefácios pode-se observar a evolução da arte literária na sociedade, examinando o modo como esta se torna mais consciente para os autores, num ajuste da literatura à história das idéias.

Para uma rápida amostra desse fenômeno, recolhemos prefácios do Barroco colonial ao Modernismo, que evidenciam essa mudança de concepção literária.

Considerando “o primeiro livro impresso de autor nascido no Brasil”, encontramos no prefácio de *Música do Parnaso* (1705), de Manuel Botelho de Oliveira, a concepção da arte doada pelo colonizador. Uma posição que reflete a contribuição tradicional que herdara das idéias da época, procedentes do mundo europeu. Diz o autor, em sua dedicatória/prefácio:

Nesta America, inculta habitação antigamente de Barbaros Indios, mal se podia esperar que as mulas se fizessem Brasileyras com tudo quizerão também passarse a este Emporio, aonde como a doçura do açúcar He tão sympathca com a suavidade do seu canto, acharão muitos engenhos, que imitado aos

Poetas de Italia, & Hespanha, se applicassem a tão discreto entretenim~eto, para que se não queyxasse esta ultima parte do Mundo, que assim como Apollo lhe comunica os rayos para os dias, lhe negasse as luzes para os entendimentos. Ao meu, posto que inferior aos que é tão fértil este país, ditaram as Musas as presentes rimas, que me resolvi expor à publicidade de todos, para ao menos ser o primeiro filho do Brasil, que faça pública a suavidade do metro, já que o não sou em merecer outros maiores créditos na Poesia.⁴⁵

E no Prólogo ao leitor o autor explica a obra.

Estas rimas, que em quatro línguas estão compostas, ofereço neste lugar, para que se entenda que pode hua só Musa cantar com diversas vozes. No principio celebra-se huma Dama com o nome de Anarda, estilo antigo de alguns Poetas, porque melhor se exprimem os afetos amorosos com experiências próprias. (...) Com o titulo de Musica do Parnaso se quer publicar o mundo: por porque a Poesia não he mais que hum cato Poetico, ligando-se as vozes com ertas medidas para consonância do metro.⁴⁶

O poemeto *Prosopopéia* de Bento Teixeira, foi publicado antes, em 1601, também em Lisboa e traz, como *Música do Parnaso*, uma dedicatória de entrada, mas não um prólogo, assim denominado, como encontramos no livro de Botelho de Oliveira.

No Arcadismo, as *Obras* (1768) de Cláudio Manuel da Costa são publicadas com um “prólogo ao leitor”, onde o poeta comenta que a distância da Pátria prejudicara, talvez, o tratamento com as Musas. Desculpa-se junto ao leitor por achar que: “*o gênio me fez propender mais para o sublime*”.⁴⁷

Em relação à produção literária do período arcádico percebemos que já havia uma consciência sobre a tradição literária que se formava e que vinha de Portugal.

(...) embora não tenha havido entre nós, na segunda metade do século XVIII e início do XIX, uma “vida intelectual” como hoje a concebemos (e como havia nos países cultos), houve sem dúvida uma presença de escritores de talento, vivendo aqui ou em Portugal, adquirindo consciência do papel que deviam exercer na pátria e formando as bases de certa tradição, que deu aos sucessores a idéia de continuidade do seu esforço, tão importante no desenvolvimento de uma literatura.

Por isso, é com eles que ganha corpo a consciência manifestada por Manuel Botelho de Oliveira, no prefácio à *Musica do Parnaso*, isto é, a consciência de ser um escritor brasileiro que, ao criar, promove a sua terra ao nível das nações civilizadas. No fim do período arcádico, isso se torna verdadeiro senso de missão, misturando-se ao incremento do senso de autonomia política. E assim é que, se os escritores, no momento em que viveram, não chegaram a constituir presença atuante sobre a sociedade, vistos na perspectiva da história formam um bloco de realizadores, que dá à vida intelectual do tempo uma riqueza antes inexistente; e que nos parece

⁴⁵ OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Edição Fac-Similar, 1705 – 2005. Ivan Teixeira (org.). p. 4.

⁴⁶ OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Op. Cit.*

⁴⁷ CANDIDO, Antonio & CASTELLO. *Presença da Literatura Brasileira – História e Antologia*. 1. Das origens ao realismo. p 87.

desempenhar o papel de integrar o país na civilidade do Ocidente, ao exercer aqui as atividades da inteligência.⁴⁸

Um passo à frente nessa conscientização do fazer poético, embora com suas contradições, encontra-se no prefácio de *Suspiros poéticos e saudades* - (1836), de Gonçalves de Magalhães. Nele estão presentes o caráter reformista e a proclamação do momento, em detrimento do passado classicista.

Magalhães se conscientiza do uso de termos estrangeiros na língua portuguesa e observa que “*as línguas vivas se enriquecem com o progresso da civilização e das ciências, e uma nova idéia pede um novo Termo*”.⁴⁹ Já era, portanto, uma concepção moderna, em relação ao clássico e ao neoclássico. Na chamada advertência “LEDE” do já citado livro de poemas o autor traça um verdadeiro “manifesto”, defendendo como a poesia deve ser trabalhada.

LEDE

Pede o uso que se dê um prólogo ao Livro, como um pórtico ao edifício; e como este deve indicar por sua construção a que Divindade se consagra o templo, assim deve aquele designar o caráter da obra. Santo uso de que nos aproveitamos para desvanecer alguns preconceitos, que talvez contra este Livro se elevem em alguns espíritos apoucados.

(...) São poesias de um peregrino, variadas como as cenas da Natureza, diversas como as fases da vida, mas que se harmonizam pela unidade do pensamento, e se ligam como os anéis de uma cadeia; poesias da alma e do coração, e que só pela alma e o coração devem ser julgadas.

O fim deste Livro, ao menos aquele a que nos propusemos, que ignoramos se o atingimos, é o de elevar a Poesia à sublime fonte donde ela emana, como o eflúvio d'água, que da rocha se precipita, e ao seu cume remonta, ou como a reflexão da luz ao corpo luminoso; vingar ao mesmo tempo a Poesia das profanações do vulgo, indicando apenas no Brasil uma nova estrada aos futuros engenhos.⁵⁰

A concepção artística do Romantismo ainda não tinha evoluído no verdadeiro sentido da técnica. Entretanto, em Gonçalves Dias, nota-se uma consciência maior. Os *Primeiros Cantos* (1846) vêm prefaciado pelo autor que se autodetermina a menosprezar as regras convencionais e adotar “*todos os ritmos da*” metrificacão portuguesa, usando-a de forma a encaixar-se em suas necessidades de expressão.

Dei o nome de *Primeiros Cantos* às poesias que agora publico, porque espero que não serão as últimas.

⁴⁸ CANDIDO, Antonio & CASTELLO. *Op. Cit.* Pág. 85.

⁴⁹ CANDIDO, Antonio & CASTELLO. *Op. Cit.* Pág. 171.

⁵⁰ GONÇALVE DE MAGALHÃES, Domingos José. *Suspiros poéticos e saudades*. P 39 - 41.

Muitas delas não têm uniformidade nas estrofes, porque menosprezo regras de mera convenção; adotei todos os ritmos da metrificação portuguesa, e usei deles como me parecem quadrar melhor com o que eu pretendia exprimir.⁵¹

Em Alencar, como já foi dito, tal consciência é expressa ricamente. O processo de emancipação - que implicava a criação de uma nova cultura - teve na língua um instrumento privilegiado de luta política. Nele destaca-se José de Alencar. Em suas obras, o romancista utiliza a língua portuguesa na modalidade que vai chamar “dialeto brasileiro”, conceito que o autor vai tentar, exaustivamente, explicar e legitimar ao longo de inúmeros prefácios, pós-fácios, folhetins de jornais e revistas e em sua correspondência particular.

Alencar, tal como Mário de Andrade era um militante de sua arte, e dela fazia proselitismo. No prefácio de *Iracema* nos diz como imagina encontrar seu leitor a ler o livro. É curioso observarmos que, ao terminar esse do prefácio, ele se diz avesso aos prólogos, justamente num prólogo e tendo feito uso de tantos paratextos como o fez em toda sua obra.

Meu amigo

Este livro o vai naturalmente encontrar no seu pitoresco sítio da várzea, no doce lar a que povoa a numerosa prole, alegria e esperança do casal.

(...)

Abra então este livrinho, que lhe chega da corte imprevisto. Percorra suas páginas para desenfasiar o espírito das coisas graves que o trazem ocupado.

Talvez me desvaneça amor do ninho, ou se iludam as reminiscências da infância avivadas recentemente. Se não, creio que, ao abrir o pequeno volume, sentirá uma onda do mesmo aroma silvestre e bravio que lhe vem da várzea. Derrama-o a brisa que perpassou os espantos da carnaúba e a ramagem das aroeiras em flor.

Essa onda é a inspiração da pátria que volve a ela, agora e sempre, como volve de contínuo o olhar do infante para o materno semblante que lhe sorri.

O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez dêsse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio das recordações vivazes de uma imaginação virgem. Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rêde entre os múrmuros do vento que crepita na areia ou farfalha nas palmas dos coqueiros.

(...)

Acolha, pois, esta primeira mostra para oferecê-la a nossos patrícios a quem é dedicada.

(...)

Muita coisa me ocorre dizer sobre o assunto, que talvez devera antecipar à leitura da obra, para prevenir a surpresa de alguns e responder às observações de outros.

Mas sempre fui avesso aos prólogos; em meu conceito eles fazem à obra o mesmo que o pássaro à fruta antes de colhida; roubam as primícias do sabor literário. Por isso me reservo para depois.

Na última página me encontrará de novo; então conversaremos a gosto, em mais liberdade do que teríamos neste pórtico do livro, onde a

⁵¹ CANDIDO, Antonio & CASTELLO. *Op. Cit.* Pág. 179.

etiquêta manda receber o público com a gravidade e reverência devida a tão alto senhor.⁵²

No pós-escrito à segunda edição de *Diva*, em 1865, diz o escritor: “*Entendo que sendo a língua instrumento do espírito, não pode ficar estacionária quando este se desenvolve*”⁵³. Língua e nacionalismo são temas ali abordados, sendo o autor enfático ao expor sua idéia de que a cada povo corresponde uma maneira própria de ser e de falar. Ignorá-lo é ignorar a História, é desprezar a evidência do progresso e da diferenciação existente em cada povo.

Podemos considerar os prefácios de obras como *Diva* e *Lucíola*, tais como os de Henry James, “indissociáveis da obra”, uma vez que escritos pelo narrador “pessoa ficcional” desses livros e não pelo autor “pessoa real”.

No prefácio de *Ubirajara*, advogando em prol dos índios, Alencar mostra-se revoltado com o preconceito com que os intelectuais da época viam os indígenas.

Advertência

Este livro é irmão de *Iracema*.

Chamei-lhe de lenda como ao outro. Nenhum título responde melhor pela propriedade, como pela modéstia, às tradições da pátria indígena.

Quem por desfastio percorrer estas páginas, se não tiver estudado com alma brasileira o berço de nossa nacionalidade, há de estranhar entre outras coisas a magnanimidade que ressumbra no drama selvagem a formar-lhe o vigoroso relevo.

Como admitir que bárbaros, quais nos pintaram os indígenas, brutos e canibais, antes feras que homens, fossem suscetíveis desses brios nativos que realçam a dignidade do rei da criação?

Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. É indispensável sobretudo escoimar os fatos comprovados, das fábulas a que serviam de mote, e das apreciações a que os sujeitavam espíritos acanhados, por demais imbuídos de uma intolerância ríspida.

Homens cultos, filhos de uma sociedade velha e curtida por longo trato de séculos, queriam esses forasteiros achar nos indígenas de um mundo novo e segregado da civilização universal uma perfeita conformidade de idéias e costumes. Não se lembravam, ou não sabiam, que ele mesmos provinham de bárbaros ainda mais ferozes e grosseiros do que os selvagens americanos.

Desta prevenção não escaparam muitas vezes espíritos graves e bastante ilustrados para escreverem a história sob um ponto de vista mais largo e filosófico.

(...) As coisa mais poéticas, os traços mais generosos e cavalheirescos do caráter dos selvagens, os sentimentos mais nobres desses filhos da natureza são deturpados por uma linguagem imprópria, quando não acontece lançarem à conta dos indígenas as extravagâncias de uma imaginação desbragada.

Revela ainda notar que duas classes de homens forneciam informações acerca dos indígenas: a dos missionários e a dos aventureiros. Em luta uma com outra, ambas se achavam de acordo nesse ponto, de figurarem os selvagens como feras humanas. Os missionários encareciam assim a

⁵² ALENCAR, José de. *Iracema*. p7- 9.

⁵³ ALENCAR, José de. *Diva*. p. 87.

importância da sua catequese; os aventureiros buscavam justificar-se da crueldade com que tratavam os índios.

Faço estas advertências para que ao lerem as palavras textuais dos cronistas citados nas notas seguintes não se deixem impressionar por suas apreciações muitas vezes ridículas. É indispensável escoimar o fato dos comentários de que vem acompanhado, para fazer uma idéia exata dos costumes e índole dos selvagens.⁵⁴

Na segunda edição de *Iracema*, cinco anos depois, 1870, no posfácio, o escritor defende que, no romance-poema, o tupi-guarani tem um peso quase tão grande quanto o português, que o obrigou a recorrer a infindáveis notas de pé de página.

Sua justificativa é a de que quando povos de uma raça habitam a mesma região, a independência política só por si forma sua individualidade. Mas se esses povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se, também, a separação nas idéias, nos sentimentos, nos costumes e, portanto, na língua, que é expressão desses fatos morais e sociais.

Dois anos depois, no prefácio a *Sonhos d'Ouro*, em 1872, Alencar reênfatiza a idéia da língua e da literatura como armas políticas:

(...) a literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e a cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização? (...) Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo.⁵⁵

Alencar tinha, portanto, perfeita consciência política de dois fatos; de que a língua é instrumento ideológico e que os brasileiros deviam usá-la em seu projeto de autocriação histórica, literária, política e cultural. Assim como Rosa dizia que a língua era a arma com que defendia a dignidade do homem.

Álvares de Azevedo, na obra *Lira dos vinte anos*, dividida em três partes, duas delas com prefácios, adverte ao leitor, no segundo prefácio, que abre a segunda parte sobre a natureza do que está ali escrito, inclusive sobre a inutilidade do prefácio que se está a ler.

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo, e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro.
Agora basta.

⁵⁴ ALENCAR, José de. *Ubirajara*. P 27-29.

⁵⁵ ALENCAR, José de. *Sonhos d'Ouro*. p. 9 - 11.

Ficarás tão adiantado agora, meu leitor, como se não lesse essas páginas, destinadas a não ser lidas. Deus me perdoe! assim é tudo! até os prefácios!⁵⁶

Antecipa-se, assim a uma posição modernista - veremos Mario de Andrade chamar de inútil o Prefácio Interessantíssimo de *Paulicéia Desvairada*. Além disso, o fato de aparecerem dois prefácios em *Lira dos Vinte Anos* é também uma inovação, que nos leva a pensar porque o autor teria se utilizado de dois prefácios e não apenas um, ou até mesmo de três, já que três são as partes do livro.

Assim comparemos os dois prefácios:

Prefácio 1

São os primeiros cantos de um pobre poeta. Desculpai-os. As primeiras vozes do sabiá não têm a doçura dos seus cânticos de amor.

É uma lira, mas sem cordas; uma primavera, mas sem flores; uma coroa de folhas, mas sem viço.

Cantos espontâneos do coração, vibrações doridas da lira interna que agitava um sonho, notas que o vento levou - como isso dou a lume essas harmonias.

São as páginas despedaçadas de um livro não lido...

E agora que despi a minha musa saudosa dos véus do mistério do meu amor e da minha solidão, agora que ela vai seminua e tímida, por entre vós, derramar em vossas almas os últimos perfumes de seu coração, ó meus amigos, recebei-a no peito e amai-a como o consolo, que foi, de uma alma esperançosa, que depunha fé na poesia e no amor - esses dois raios luminosos do coração de Deus.⁵⁷

O primeiro prefácio traz a marca da tradição, o autor pretende introduzir a obra.

Prefácio 2

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: - a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.

A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia: - duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.

Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão fashionable desde Werther até René.

(...)

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro.

O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem: Homo sum, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias - isto

⁵⁶ AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. p 120 - 121.

⁵⁷ AZEVEDO, Álvares. *Op. Cit.* P. 11.

é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia.

O que acontece? Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta, porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real? Poema talvez novo, mas que encerra em si muita verdade e muita natureza, e que sem ser obsceno pode ser erótico, sem ser monótono. Digam e creiam o que quiserem: - todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos.

O poema então começa pelos últimos crepúsculos do misticismo, brilhando sobre a vida como a tarde sobre a terra. A poesia puríssima banha com seu reflexo ideal a beleza sensível e nua.

Depois a doença da vida, que não dá ao mundo objetivo cores tão azuladas como o nome britânico de blue devils, descarna e injeta de fel cada vez mais o coração. Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde.

É assim. Depois dos poemas épicos, Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de Werther criou o Faust. Depois de Parisina e o Giaour de Byron vem o Cain e Don Juan - Don Juan que começa como Cain pelo amor e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica.

Agora basta.

Ficarás tão adiantado agora, meu leitor, como se não lesse essas páginas, destinadas a não serem lidas. Deus me perdoe! assim é tudo!... até prefácios!⁵⁸

No segundo prefácio, o autor fala de um mundo novo, um “binômio”, e faz uma confissão poética, ele se revela humano, e fala das “*duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces*”.

O autor passa a considerar a obra, a partir desse ponto, um tanto perigosa ou inútil, como já dissemos e pode, aqui, ter tido várias intenções; desde chamar ainda mais a atenção de seu leitor e deixá-lo ainda mais curioso, ou até mesmo, simplesmente, de confessar-se enquanto homem-poeta.

Ao falar do prefácio no final, mas não apenas aí, ele ainda nos indica uma intenção metapoética; uma vontade de falar do ofício, mas ainda de forma reticente e receosa. O autor diz como se faz o poema e do que é preciso para que o poema exista, as dificuldades e contradições.

Pode-se examinar a concepção da arte, no Realismo brasileiro, através de Machado de Assis, que, no prefácio de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, propõe um desarranjo ao uso tradicional do prefácio. Consegue relatar o processo de composição, minimizando o prefácio e superestimando a obra: “*O melhor prólogo é o que contém*

⁵⁸ AZEVEDO, Álvares. *Op. Cit.* P. 119 a 121.

menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado... a obra em si mesmo é tudo....” .⁵⁹

Aqui, temos uma questão que envolve vários elementos do sistema literário. O escritor é a pessoa humana, entidade que envolve também o universo não lingüístico, o autor é essa pessoa humana inserida no universo lingüístico-literário. O narrador é um dos sujeitos que fala, constituído pelo discurso, é um sujeito textual. O leitor é o intérprete da obra literária. O autor acaba por ser também leitor de sua própria obra. A obra é o texto literário que se analisa. Desta forma, o autor é seu primeiro intérprete e é ele o definidor do tipo de leitor que deseja para sua obra – isso pode ficar claro ao observarmos como os autores aqui mencionados falam de como gostariam que suas obras fossem lidas. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o narrador, que, neste caso, acaba por se confundir também com o autor, conversa com o leitor e lhe diz para pular tal parte ou prestar atenção em uma outra – essas são interferências que o autor consegue fazer na interpretação de sua obra. Por isso Machado diz que a obra é tudo. Guimarães Rosa concorda com essa opinião como veremos oportunamente.

Rosa, portanto, chama nossa atenção para a responsabilidade que o autor/escritor tem enquanto homem para consigo próprio e para com seus leitores – os outros homens; ele é o intermediário entre o leitor e o infinito da obra. E, ainda, que a obra, que vale tudo para Machado de Assis, tem que ser coerente com a vida, justamente devido a essa responsabilidade que o autor/escritor tem de cuidar muito bem das palavras de que se utiliza para compor a obra.

Vida e obra se misturam até certo ponto – lembremo-nos da personagem “Moimeichego”, de “Cara de Bronze” que se desmembramos é “moi”, “me”, “ich” e “ego” – eu, respectivamente, em francês, inglês, alemão e latim. Esse ‘eu’, que entra na obra, o pedaço de vida que está na obra, junto com acontecimentos, também da vida, que, filtrados pelo artista, dão o mote para a obra de ficção.

De fato, a obra em si é o que importa, mas nos prefácios, Rosa nos explica seu método de criação através de estórias fictícias, retiradas da realidade. Sendo a primeira realidade importante o ato de criação.

Na obra “pronta”, ficam os traços da mão que a compôs, ficam os resultados do desejo, da memória pessoal e cultural do autor. Seja na poesia seja na prosa, a presença simultânea dessas e de outras vozes tem como resultado aquilo que, a partir de Bakhtin, convencionou-se chamar, de modo amplo, de polifonia. (...) O leitor tem, portanto, leitores anteriores que, de algum modo, dirigem o seu ouvido.⁶⁰

⁵⁹ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. P 11.

Guimarães Rosa diz que:

Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores; esta é apenas uma maldita invenção dos cientistas, que querem fazer deles duas pessoas totalmente distintas. Acho isso ridículo. A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem, nem como escritor. Ele está face a face como infinito e é responsável perante o homem e perante si mesmo. Para ele não existe uma instância superior.⁶¹

Contudo, não há dúvida que a atitude de Machado de Assis seja a de provar a coerência do seu prólogo que “não se parece com esses prólogos”, ou ainda, demonstrar que sua consciência literária já se modernizara.

Da poesia parnasiana o bom exemplo é “Profissão de Fé” que, prefaciando em versos as *Poesias* (1888), determina o grau de consciência artesanal de Olavo Bilac e seus seguidores. A tarefa do parnasiano é tal qual a do ourives; procura cingir “ao corpo a ampla roupagem”; trabalhar horas a fio o pensamento.

Para o crítico Alfredo Bosi, “Profissão de Fé” é um “*juramento apoético de que o autor morrerá ‘em prol do Estilo’, define a palavra como algo que não se identifica com a substancia das coisas, mas ‘veste-a’ magnificamente*”.⁶²

PROFISSÃO DE FÉ

Não quero o Zeus Capitolino
Hercúleo e belo,
Talhar no mármore divino
Com o camartelo.

(...)

Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo
Faz de uma flor.

(...)

Por isso, corre, por servir-me,
Sobre o papel
A pena, como em prata firme
Corre o cinzel.

(...)

⁶⁰ LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa – Magma e gênese da obra*. P 74 - 75.

⁶¹ LORENZ, Günter, *Op. Cit.* P 74.

⁶² BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. p. 227.

Torce, aprimora, alteia, lima
A frase; e, enfim,
No verso de ouro engasta a rima,
Como um rubim.

Quero que a estrofe cristalina,
Dobrada ao jeito
Do ourives, saia da oficina
Sem um defeito:

E que o lavor do verso, acaso,
Por tão subtil,
Possa o lavor lembrar de um vaso
De Becerril.

(...)

Assim procedo. Minha pena
Segue esta norma,
Por te servir, Deusa serena,
Serena Forma!

(...)

Ver esta língua, que cultivo,
Sem ouropéis,
Mirrada ao hálito nocivo
Dos infiéis!...

(...)

Vive! que eu viverei servindo
Teu culto, e, obscuro,
Tuas custódias esculpindo
No ouro mais puro.

Celebrarei o teu ofício
No altar: porém,
Se inda é pequeno o sacrifício,
Morra eu também!

Caia eu também, sem esperança,
Porém tranqüilo,
Inda, ao cair, vibrando a lança,
Em prol do Estilo!⁶³

Uma ausência de prefácios que determinem a consciência estética da arte marcará o Simbolismo brasileiro. Não percebemos a necessidade de explicar, de informar ao leitor sobre a obra que irá ler. Decorrentemente, a dificuldade de estabelecer um comportamento do fazer poético simbolista, através dos discursos paralelos, é fato evidente. As descrições da arte simbolista se voltam para o próprio objeto que elas representam e não para uma meta generalizadora da criação.

⁶³ <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/16097>. Em 16/02/2008.

O que se nota no Simbolismo é uma diferença de concepção da arte, de autor para autor. Essa observação, já constatada pela crítica, pode ser um reflexo da ausência de prefácios, cuja função metalingüística, no caso, seria reclamada.

O Simbolismo brasileiro foi até bem pouco considerado corpo estranho, excrescência exótica, no conjunto das nossas letras. Sem dúvida, muito apresenta de aparentemente imprevisto, até de chocante, considerado na linha, digamos, normal, da nossa evolução literária. Pôde parecer fruto exclusivo de empréstimo, gratuito e excrescente. É preciso lembrar que o jogo de influências européias sempre se acusa naquela tradição.

(...)

O Simbolismo (dado por Afrânio Peixoto como um daqueles reflexos, de par com o Naturalismo, o Parnasianismo e o Futurismo) tem parecido sempre o menos explicável dos movimentos literários do Brasil e simples luxo de diletantes egoístas.⁶⁴

O Modernismo, opostamente ao Simbolismo, tem declaradas suas propostas e concepções da arte. Fixar-nos-emos no “Prefácio Interessantíssimo” de *Paulicéia Desvairada* (1922). Nele, Mário de Andrade, o principal esteta do movimento, redimensiona o caráter do prefácio: “*Este prefácio, apesar de interessante, é inútil*”.

A) Introdução justificando o livro e o autor:

“Leitor:

Está fundado o Desvairismo.

Este prefácio, apesar de interessante, inútil. (...)

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita.

Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo.

Aliás, muito difícil nesta prosa saber onde

Termina a *blague*, onde principia a seriedade.

Nem eu sei.

E desculpe-me por estar tão atrasado dos Movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu: e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem. (...)

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e Repito-o. Tenho pontos de contato com o Futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. (...)

Todo escritor acredita na valia do que escreve.

Se mostra é por vaidade. Se não não mostra é por vaidade também.”

“(“...)

⁶⁴ MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. P 34 - 35.

E está acabada a escola poética ‘Desvairismo’.
Próximo livro fundarei outra.
E não quero discípulos. Em arte: escola ==
imbecilidade de muitos para vaidade dum só.”⁶⁵

O mencionado prefácio é, na realidade, um manifesto, (dividido em quatro partes maiores: introdução, primeira, segunda e conclusão) o que nos remete mais uma vez à questão da quebra dos gêneros – prefácio-manifesto, prefácios-contos (como os de *Tutaméia*) e que ainda por cima não explicam nada ou quase nada sobre a obra que o segue. Assim, temos visto muitos paratextos que não se encaixam em sua função prevista.

O Romance de 30, com sua carga social e política deu-nos grandes obras e poucos prefácios. Nos livros *A Bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida; *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos; *João Miguel* (1932) e *As três Marias* (1939) de Rachel de Queiroz, por exemplo, não há prefácios ou qualquer preocupação em destacar e comentar o fazer literário, preocupação que se deu em seguida com os autores de 40. Em *A Bagaceira* há um curioso texto, que se conforma de vários axiomas do autor, agrupados, aos quais ele nomeou “Antes que me falem”. Ele acompanha, de certa forma, o modelo formal do Manifesto Antropofágico.

ANTES QUE ME FALEM

Há muitas formas de dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira.

*

Se escapar alguma exaltação sentimental, é a tragédia da própria realidade. A paixão só é romântica quando é falsa.

*

O naturalismo foi uma bisbilhotice de trapeiros. Ver bem não é ver tudo: é ver o que os outros não vêem.

*

A alma semibárbara só é alma pela violência dos instintos. Interpretá-la com uma sobriedade artificial seria tirar-lhe a alma.

*

Há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canaã.

*

É um livro triste que procura a alegria. A tristeza do povo brasileiro é uma linceia poética...

*

Os grandes abalos morais são como as bexigas: se não matam, imunizam. Mas deixam a marca ostensiva.

*

O regionalismo é o pé-do-fogo da literatura... Mas a dor é universal, porque é uma expressão de humanidade. E nossa ficção incipiente não pode

⁶⁵ In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. p 299 - 302.

competir com os temas cultivados por uma inteligência mais requintada: só interessará por suas revelações, pela originalidade de seus aspectos despercebidos.

*

O amor aqui é um tudo-nada de concessão lírica ao clima a à raça. E um problema de moralidade com o preconceito da vingança privada.

*

Um romance brasileiro sem paisagem seria como Eva expulsa do paraíso. O ponto é suprimir os lugares-comuns da natureza.

*

A língua nacional tem rr e ss finais... Deve ser utilizada sem os plebeísmos que lhe afeiam a formação. Brasileirismo não é corruptela nem solecismo. A plebe fala errado; mas escrever é disciplinar e construir...

*

Valem as reticências e as intenções.

O ROMANCISTA ⁶⁶

À priori, as frases agrupadas nos parecem uma provocação, mas sem intenção direta de falar da obra, no entanto, em todas elas está a obra e a concepção de arte literária do autor. Nesta parte notamos a preocupação com a crítica literária e, conseqüentemente, com o público leitor.

Os autores da década de 40, saídos do regionalismo social, trouxeram à baila uma linha de investigação psicológica – o mundo interior monopolizando as preocupações e ainda uma preocupação metalingüística, com Lúcio Cardoso, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, entre outros.

Nesta fase, a preocupação do fazer literário se fez presente e, no caso de Guimarães Rosa, além de em toda sua obra, nos seus quatro prefácios de *Tutaméia*. Motivo pelo qual fizemos essa viagem literária pelos paratextos, principalmente os prefácios.

Nos tempos atuais, temos uma verdadeira miscelânea de possibilidades de uso de paratextos, tanto que não há meios de determinar, com precisão, o que é o quê em algumas obras, já que alguns autores escrevem uma apresentação, com características de prefácio, mas não o nomeiam dessa forma – é o caso do livro *Olga* de Fernando Morais de 1984. Na Apresentação, o próprio autor expõe do que tratará a obra e em primeira pessoa dirige-se ao público.

No caso de outro autor, em nossa opinião, o nosso melhor escritor atuante, Autran Dourado, temos dentre os cinco exemplares por nós escolhidos, a saber: *Gaiola Aberta* (2000), *Um artista Aprendiz* (1989), *Confissões de Narciso* (1997), *Violetas e Caracóis* (1987) e *O meu mestre imaginário* (1982) apenas este último vem precedido

⁶⁶ ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. p.3 - 4.

de prefácio. Nenhum dos outros conta com qualquer auxílio paratextual além das orelhas, que tentam contar a estória antes da leitura e dão ao leitor o “alimento mastigado” como diria Rosa. Ao ler esse tipo de apreciação, apresentada nas orelhas, os leitores raramente precisam fazer muito esforço para compreender a obra, que muitas vezes sequer chegam a ler, mas dizem conhecê-la.

A reedição das obras de Clarice Lispector pela editora Rocco vem inteira apreciada por críticos e estudiosos de literatura, e tais apreciações, também localizadas nas orelhas dos livros, muitas vezes desmascaram aquilo que a obra tem de mais guardado, velado, opaco – aquilo que o autor, muito provavelmente, gostaria que o leitor tivesse o trabalho de descobrir, de desvendar.

Vejam o que Clarice Lispector diz no prefácio de *A paixão segundo G.H.*, de uma edição mais antiga do que as que comentamos.

Êste livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fôsse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil, mas chama-se alegria.⁶⁷

Outros oito livros escolhidos alheatoriamente por nós, mas atuais – *O amor e outros objetos Pontiagudos* (1999) de Marçal Aquino; *Carta Para Alguém Bem Perto* (1998) de Fernanda Young e *Saudades Mortas* (2002) de José Sarney, também não têm prefácios, um deles *Boca do Inferno* (1989) de Ana Miranda tem um epílogo, quatro deles – *Solidão Solitude* (1972) de Autran Dourado; *O Beijo da Morte* (2003) de Carlos Heitor Cony e Anna Lee; *Cinzas do Norte* (2005) de Milton Hatoum; *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999) de Moacyr Scliar têm prefácios.

Esta observação não contribui para que possamos definir que tipo de postura se toma, atualmente diante dos paratextos, justamente por essa diversidade de possibilidades de sua expressão. O prefácio, hoje, no Brasil, aparece de inúmeras formas – o que corrobora para que nós estudiosos de literatura procuremos definir uma teoria para os prefácios, bem como para todos os tipos de paratextos. Não falamos aqui de um engessamento ou de uma norma, mas de uma escala de classificação.

O que se tentou nesta análise serve para demonstrar um papel do prefácio metapoético na literatura: ser, além da obra, testemunho, certidão, do modo como a arte

⁶⁷ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* P 5.

foi encarada por uma época. Este papel se justifica à medida que compreendemos que um dos processos de formação da consciência literária coincide com a aproveitamento ou rejeição de uma literatura anterior. Nesse sentido, o papel que os prefácios desempenham serve para espelhar a concepção literária e seus objetivos, de uma para outra época. Isto pode servir de base para os estudos da Crítica, devido à possibilidade de confronto entre o padrão teórico, apresentado nos prefácios, e a sua prática textual.

Aprendi algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer a minha própria e porque há demasiadas coisas indizíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original. Quem quiser entender corretamente Kierkegaard tem de aprender dinamarquês; do contrário, nem a melhor tradução o ajudaria.

João Guimarães Rosa “Diálogo com Guimarães Rosa” entrevista a Günter Lorenz, janeiro de 1965.

3. TUTAMÉIA

Publicado em julho de 1967, poucos meses antes da morte de Guimarães Rosa, *Tutaméia - Terceiras Estórias* é a reunião de 40 histórias curtas, com extensão de três a cinco páginas apenas, que haviam sido veiculadas anteriormente no jornal *Pulso*, uma publicação dedicada aos médicos.

Os textos, no total de duas colaborações mensais (em grande parte integradas à obra), englobam um período de dois anos, de maio de 1965 a junho de 1967. As colaborações de Rosa, na revista, alternavam-se com as de Carlos Drummond de Andrade.

No seu lançamento, o livro causou estranheza à crítica e aos leitores, tanto pelo número e extensão dos contos, como pelo próprio título que afirmava serem aquelas as “terceiras estórias”, sem que, no entanto, tivesse havido as “segundas”, depois do livro anterior – *Primeiras Estórias* (1962). (Anexos 1 a 7).

Em conversa com o amigo Paulo Rónai, Guimarães fala, divertidamente, sobre as estranhezas do livro.

- Por que *Terceiras Estórias* – perguntei-lhe – se não houve as segundas?
- Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em *Primeiras Estórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as *Segundas Estórias*.
- E o que diz o autor?
- O autor não diz nada – respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada.
Mostrou-me depois o índice no começo do volume, curioso de ver se eu lhe descobria o macete.
- Será a ordem alfabética em que os títulos estão arrumados?
- Olhe melhor: há dois que estão fora da ordem.
- Por quê?
- Senão eles achavam tudo fácil.⁶⁸

Os quatro prefácios de *Tutaméia - Terceiras estórias* reiteram a estranheza. Eles foram distribuídos de intermeio às histórias, que seguem uma ordem alfabética⁶⁹ e mantêm as mesmas características de linguagem dos demais textos do volume.

Sobre essa ordem alfabética, ligeiramente transviada, podemos explorar ainda o fato de que Rosa tanto quanto possível, se punha e punha seus conhecidos dentro de suas estórias. Há várias personagens suas chamadas João. O nome de seu pai,

⁶⁸ In: *Tutaméia*. P 16.

⁶⁹ Dois contos pervertem essa ordem – “Grande Gedeão” e “Reminiscção” são instalados após o conto “João Porém, o criador de perus”. Os três contos, agrupados, formam, com as letras iniciais, as letras que formam também o nome do autor: J. G. R.

Florduardo, batiza uma de suas criações em “O Recado do Morro”. Assim, imaginamos se Rosa se queria personagem, quando vemos ainda, que um dos contos de *Tutaméia* é intitulado “Se eu seria personagem”.

Meses após a publicação de *Tutaméia*, Paulo Rónai analisava a última obra de João Guimarães Rosa, em dois artigos: “Os prefácios de *Tutaméia*” e “As estórias de *Tutaméia*”. Sobre os prefácios, diz o crítico:

Estórias à primeira vista, num segundo relance os prefácios hão de revelar uma mensagem. Juntos compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética em que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza da sua inspiração, a finalidade da sua arte, de toda arte.⁷⁰

Desta forma, com este enorme salto, do texto escrito e editado com dificuldade dos séculos anteriores, aos textos atuais, ou pelo menos do período de nossa literatura conhecido como Romantismo, pretendo ressaltar as diferenças que os paratextos sofreram em consonância com o tempo e/ou com o desejo dos escritores e críticos literários.

Faremos uma leitura individual do que cremos ter acontecido aos paratextos, mais especificamente os prefácios, por sabermos difícil de encontrar uma bibliografia a respeito da citada evolução.

Ao nos depararmos com os paratextos de *Tutaméia*, percebemos, mesmo leigos, que há algo de estranho naquela escritura. *Tutaméia – Terceiras Estórias* é o único livro de João Guimarães Rosa, que conta com prefácios – quatro, como já dissemos, e tratam, mesmo sendo estórias, da importância da obra literária e da sua criação. Além de serem “curiosos” por essa aparência de estórias, mas que são chamados de prefácios e por fim acabam por compor uma espécie de estudo de teoria literária e uma arte poética do autor.

Assim é que o primeiro introduziria a problemática das significações e importância da obra de arte literária, sua verdade e lógica próprias e algumas maneiras de expressá-las; o segundo, mais específico, verbera sobre ou não de um recurso expressivo: o neologismo; o terceiro, uma motivação do dualismo realidade/irrealidade na ficção; e, o quarto, mais explorado – subdividido em sete partes – guarda sempre uma mesma estrutura: o balanço mais ou menos cadenciado de duas tendências, duas características que se completam, finalmente, com vistas a uma conciliação ideal. Seja ela a da relação conteúdo/forma com vistas à obra ideal, a do uso adequado da realidade e irrealidade para representação essencial da vida, ou a fixação pela palavra escrita do sentimento do absoluto através da captação de um momento perfeito, que transcorre num espaço/tempo ambíguo, misto de sono e vigília, real e transreal.

⁷⁰ RÓNAI, Paulo. “Os Prefácios de *Tutaméia*”. *Op. Cit.* P 17.

(...)

À necessidade de contar sobrepôs-se a de justificar, e esta última parece não ter sido tão feliz e “natural” quanto a primeira. A impressão é de o autor não ter certeza de as narrações terem existência autônoma, que se justificam por si mesmas, e tece considerações conceituais a seu respeito, nos quatro prefácios que vão de permeio pelo livro.

(...) a função do prefácio é comumente a de explicar os motivos da obra, os processos nela seguidos. Ora, numa obra de ficção em que o próprio autor escreve o prefácio com os mesmos objetivos acima, é sinal de que a obra não está sendo suficiente para fazê-lo. A menos que o prefácio não tivesse essa função – numa subversão inovadora – e funcionasse como recurso expressivo, como parte essencial do conjunto. O que não acontece no caso presente: o autor usa de quatro prefácios, fazendo de seu livro teoria/prática, e elemento a mais *pour épater* quantos o lêem.⁷¹

O recurso de mascarar os prefácios está relacionado ao fato de Rosa querer nos guiar em nossa leitura, a partir mesmo dos dois índices e de suas respectivas epígrafes, que nos recomendam a releitura da obra, revelando uma intencionalidade.

(...) ele admite ter inserido conscientemente um significado sotoposto em seus escritos, que tal significado não é visível “a olho nu”, e que não é separável da sua expressão, porque a estrutura é habilmente traçada e não formada de elementos justapostos.⁷²

A releitura em *Tutaméia* é fundamental – é ela que nos permite alcançar a extensão da contraditória fragmentação e totalidade dos prefácios e das estórias para a formação do conjunto da obra. Conjunto este que se estende não só a *Tutaméia*, como já dissemos, mas a toda a obra de Guimarães Rosa. A todo o seu projeto literário, esboçado já em seu primeiro livro – *Sagarana* – antes *Sessão* em que Rosa já previa e prometia no posfácio manuscrito a escritura de *Tutaméia*.

PORTEIRA DE FIM DE ESTRADA

- “Mestre Domingos, que vem fazer aqui?!...
Mestre Domingos, que vem fazer aqui?!...
- Vim buscar meia pataca;
p’ra tomar meu paraty...”

(Cantiga antiga.)

“Sessão” e as outras histórias companheiras foram começadas e acabadas no formoso anno de 1937, precisamente entre 20 de Maio e 4 de Dezembro, e mais ou menos na ordem em que estão seriadas aqui.

Bom tempo depois, o autor reviu o original do livro, e nelle mexeu, na fôrma, mínimas modificações: nenhum acréscimo,quasi que suppressões sômmente, já que, neste alto genero de lavoura, mais valem capina e póda do que adubaçõ e enxêrto.

⁷¹ COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. Ensaio 49. P 88 - 89.

⁷² COVIZZI, Lenira Marques. *Op. Cit.* P 90.

Para falar a verdade, muita moita má ainda era a ser foçada; mas, como, graças a Deus, não há falta de alqueires limpos, melhor rende deixar quieto o matto velho, e ir plantar roça noutra grota.

Tambem, era!, isto já é falar de outro livro, o qual si Deus der à gente vida e saúde, vae prestar mais, chamar-se-á “TUTAMEIA”, e virá logo depois deste. Benza-os Deus!

E alleluia!...⁷³

=====’

Sobre a recepção do livro diz a pesquisadora Vera Novis:

A impressão inicial causada pelo livro é de perplexidade: alguns contos, como o que abre o volume, “Antiperipléia”, são semanticamente densos, violentamente dramáticos; há outros, como “Arroio-das-antas”, que se segue a ele, onde praticamente nada acontece; o terceiro conto, “A vela ao diabo”, é francamente cômico; às vezes o fio narrativo é tão tênue, como em “No prosseguir”, que o leitor, leigo ou douto, se pergunta se aquilo é de fato uma estória. De modo que o conjunto parece desigual, uma colcha de retalhos sem a preocupação com a harmonia das cores. Além disso, a estranheza de quatro prefácios num só volume, o humor (excessivo para alguns) dominante nesses prefácios, a existência de dois títulos que têm a sua posição invertida no final do livro, de dois índices, de um glossário que arrola palavras não utilizadas no texto, tudo isso desconcerta e confunde o leitor.⁷⁴

Vera Novis em seu estudo – o mesmo de onde extraímos a citação acima - , *Tutaméia: engenho e arte*, encontrou núcleos temáticos, mas as estórias não se conectam necessariamente.

Pode-se, facilmente, aproximar alguns contos segundo um traço qualquer de pertinência como, por exemplo, a recorrência de um tema ou a presença de um mesmo personagem em contos diferentes, e assim definir grupos nas quarenta estórias de *Tutaméia*. Assim, temos as estórias de amor, as estórias de ciganos, as estórias do vaqueiro Ladislau, as estórias de cunho metalingüístico, as estórias sobre aprendizagem.⁷⁵

Em seu outro estudo, a pesquisadora Lenira Covizzi encontra também um caráter duplo nas estórias de *Tutaméia*, e diz que os prefácios têm caráter especulativo (base abstrata) e que são ilustrados com estórias (base concreta).

Em espaço geográfico não muito maior (192 páginas), o número das narrativas aumenta para quarenta, continuando as características gerais já apontadas nas *Primeiras Estórias*; a redução do tamanho das narrativas é homologada pela obsessão sintético-criadora em termo de linguagem; ficando assim privilegiado o caráter explicativo (metalingüagem) da sua expressão. Logo, não espanta a

⁷³ CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. *Bicho Mau: a genese de um conto*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. P 36 - 37.

⁷⁴ NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. Coleção Debates N°223. P 22 - 23.

⁷⁵ NOVIS, Vera. *Op. Cit.* P25.

necessidade de entremear essas pílulas narrativas tão densas com 4 prefácios (?), num impulso lógico-racional; denominados travestidos porque misturam-se com as outras narrativas do livro pelo seu caráter também narrativo, ao lado de terem como princípio organizador a reflexão sobre esse duplo que é a atividade criadora: ficção/realidade. Já se viu algum prefácio que tenha nome elaboradíssimo – “Sobre a escova e a dúvida” é o quarto deles – dividido em sete partes diferentes e implicadas entre si, com onze epígrafes ao seu longo – glossário, “glosação em apostilas”, notas de rodapé, Pós-Escrito? Ou seja: explica, esclarece, demonstra, para concluir que a ficção é mais verdadeira se consegue o equilíbrio nas doses de realidade e irrealidade que ela é.⁷⁶

Em resumo, diz ainda a pesquisadora sobre os quatro prefácios:

Esses prefácios não deixam de ser uma explicação de seu processo criador. Mais: são testamento e profissão de fé sobre a criação literária, através dos quatro curiosos “prefácios” que permeiam as curtas narrativas, escritos pelo próprio autor.

Eles tratam, “Aletria e Hermenêutica”, da significação vária do ato criador no seu caráter pólissêmico, advindo daí a importância da obra literária; o segundo deles, “Hipotrético”, problematiza a utilização do neologismo, “Nós, os Temulentos”, o terceiro, é a preocupação com o duplo realidade/irrealidade, condição do ser ficcional; e o quarto, “Sobre a escova e a dúvida”, sintetiza a tentativa de conciliação ideal de tendências complementares: conteúdo/forma, realidade/irrealidade. Ou a funcionalidade da palavra escrita – se poética – para a expressão ideal de referências que são em si reduzidas pelos limites de sua concretude. E quando tudo isso é situado ocorre num tempo-espaço ambíguo, misto de sono e vigília, real e transreal.⁷⁷

Vale a pena fazermos uma breve análise dos paratextos nas obras de Guimarães Rosa publicadas em vida. Nela, temos, desde a ausência de índices e epígrafes – como é o caso de *Grande Sertão: veredas*, até a abundância destes: *Corpo de Baile* e *Tutaméia*.

Sobre o índice de *Sagarana*, primeiro livro do escritor, o autor escreve em carta a João Condé, uma espécie de índice explicativo que contém as histórias do livro e também as que foram dele excluídas. (Anexo 8).

Primeiras Histórias também traz um índice explicativo, mas dessa vez, ilustrado – cada figura, sugerida ao ilustrador Luis Jardim pelo próprio Guimarães Rosa explica uma história.

Corpo de Baile, edição original em dois volumes, traz dois índices e várias epígrafes, que se interligam. No primeiro índice, todas as histórias aparecem sequencialmente, de acordo com a ordem de disposição no livro sob a designação de Poemas. O segundo índice, no final do livro, traz as histórias classificadas como conto, poesia, romance ou novela, em dois índices: gerais, no qual se incluem os romances e parábases que engloba os contos.

⁷⁶ COVIZZI, Lenira Marques. *Op. Cit.* P 57 - 58.

⁷⁷ COVIZZI, Lenira Marques. *Op. Cit.* P 58.

Os dois índices de *Tutaméia* não foram uma novidade, já que os há também em *Corpo de Baile*. (Anexos 10 a 12).

Analisemos um pouco melhor os índices de *Corpo de Baile*. Neles temos:

1º Índice:

Corpo de Baile
Os poemas

Campo Geral
Uma estória de amor
A estória de Lélío e Lina
O recado do morro
Dão-Lalalão
Cara-de-bronze
Buriti

2º Índice:

Gerais
I
Os romances

Campo geral
A estória de Lélío e Lina
Dão-Lalalão
Buriti

Parábase
II
Os contos

Uma estória de amor
O recado do morro
Cara-de-bronze

Os três contos, chamados de parábase: Uma estória de amor, O recado do morro e Cara-de-bronze tratam, respectivamente, de como se faz uma estória, como se faz uma canção e de como se faz a poesia – isso disse Rosa ao seu tradutor Italiano Edoardo Bizzarri. Eles são uma reflexão, como veremos mais a frente.

Em 1956, conforme dissemos, *Corpo de Baile* chega às livrarias, seccionado em dois volumes. Na folha de rosto de ambos, temos a primeira indicação da natureza de texto que encontraremos; novelas. A seguir à folha de rosto, epígrafes de Plotino e Ruysbroeck O Admirável, além do “Côco de festa”, do Chico Barbós”, distribuem-se por três páginas. Findas as epígrafes, deparamo-nos com o primeiro índice da obra, no qual os textos, classificados na folha de rosto como novelas, são agora chamados

poemas. Abaixo da nova denominação, listam-se as narrativas: “Campo Geral”, “Uma Estória de amor”, “A Estória de Lélío e Lina”, “O Recado do Morro”, “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”, nessa ordem. Dos sete poemas, os três primeiros dispõem-se no primeiro volume, os outros quatro no segundo

Ao final do segundo volume, ao lado da última página de texto, concluindo o livro, temos o segundo índice de *Corpo de Baile*. Nele, as novelas e/ou poemas recebem novas classificações: “Gerais” e parábase. Sob a designação mais ampla de “Gerais” estão os romances: “Campo Geral”, “A Estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”; e de parábase, os contos: “Uma estória de amor”, “O Recado do Morro” e “Cara-de-Bronze”.

Dos sete textos, apenas os contos, “Uma Estória de Amor”, “O Recado do Morro” e “Cara-de-Bronze”, apresentam epígrafes próprias, posicionando-se, de maneira intercalada no primeiro índice, como a segunda, quarta e sexta estórias. Portanto e desde já, levantamos dois dados bastante claros relativos à estrutura de *Corpo de Baile*.

Guimarães Rosa, no projeto original do livro, reforçou conscientemente a flutuação entre diferentes gêneros. Os textos são novelas, poemas, alguns romances e “Gerais”, outros contos e parábase. Logo, fica evidente a preocupação do autor em salientar tais classificações e sua relação com o todo da obra que, não à toa, se chama *Corpo de Baile*. A questão do título da obra não será abordada por não fazer parte do nosso objetivo, nem mesmo do nosso objeto de estudo.

A parábase, parte estruturante da Comédia Antiga, como sabemos, suspende a ação da trama para chamar os espectadores à realidade, levá-los a pensar e repensar a questão levantada. Do mesmo modo, em *Corpo de Baile* a parábase interrompe a ação em busca da reflexão, quando o autor despe sua máscara, as três narrativas-parábase se posicionam exatamente interrompendo as outras quatro no momento em que entre elas se intercalam.

Temos aí, então, a questão curiosa e importante da quebra dos gêneros literários, que Rosa estendeu para outras obras. Tal questão ressurge, por exemplo, novamente, em *Tutaméia* com os prefácios, que hora são estórias-contos e hora são prefácios, também separados e classificados nos dois índices. Estórias no primeiro e prefácios no segundo. O primeiro índice de *Tutaméia* traz os prefácios misturados às estórias, o segundo os agrupa em prefácios, e traz, em seguida, as estórias. Percebemos portanto que *Corpo de Baile* guarda muita proximidade com o que viria a ser feito pelo autor em *Tutaméia*.

Além disso, as epígrafes dos índices de *Tutaméia*, ambas de Schopenhauer, nos remetem uma à outra, nos fazendo caminhar de um índice ao outro; de uma possibilidade de leitura e releitura a outras.

3.1. PARATEXTOS EM *TUTAMÉIA*

Os prefácios de *Tutaméia*, que são também estórias, juntos, nos remetem a questões do fazer literário do autor e a questões importantes de Teoria Literária.

Dosando um pouco a intenção artística e outro tanto a de surpreender pelo uso de palavras e expressões nada comuns, os prefácios às *Terceiras Estórias* de Guimarães Rosa seriam textos exemplares e eficientes como introdução aos estudos de teoria literária. Assim é que o primeiro introduziria a problemática das significações e importância da obra de arte literária, sua verdade e lógica próprias e algumas maneiras de expressá-las; o segundo, mais específico, verbera sobre o sim ou não de um recurso expressivo: o neologismo; o terceiro, uma motivação do dualismo realidade/irrealidade na ficção; e o quarto, mais explorado – subdividido em sete partes – guarda sempre uma mesma estrutura: o balanço mais ou menos cadenciado de duas tendências, duas características que se completam, finalmente, com vistas a uma conciliação ideal. Seja ela a da relação conteúdo/forma com vistas à obra ideal, a do uso adequado da realidade e irrealidade para representação essencial da vida, ou a fixação pela palavra escrita do sentimento do absoluto através da captação de um momento perfeito, que transcorre num espaço/tempo ambíguo, misto de sono e vigília, real e transreal.⁷⁸

Já em Machado de Assis, a definição de paratexto apresentada no início deste trabalho sofreu uma digressão quando o autor, na obra *Ressurreição*, escreve, na advertência, “*um prólogo que não se parece com esses prólogos*”.

Podemos então, de fato, observar que os prefácios mudam de função – saem de seu papel tradicional e se integram à obra literária de uma forma inteiramente harmoniosa.

Os prefácios de *Tutaméia* fogem ao comum dos outros prefácios. Neles, o autor criou para si uma linguagem que refletia o cerne da própria arte, decorrendo, daí, um problema mais grave: a leitura dessa linguagem.

Todo esse problema da linguagem se vincula aos prefácios, que são narrativas, enquanto forma inovada.

Desta forma temos, no segundo prefácio de *Tutaméia*, “Hipotrérico”, a seguinte epígrafe: “*Hei que ele. Do Irreplegível.*”⁷⁹. “Hipotrérico”, (do verbo grego *treo*, ter medo, juntamente com o prefixo *hipo*, pouco = indivíduo que tem pouco medo do progresso da língua, mas que seria, no texto, um indivíduo avesso a esse progresso), trata da criação de neologismos, do direito que o escritor, que não se pode encher, que é insaciável – irreplegível, tem de criar novas palavras.

⁷⁸ COVIZZI, Lenira Marques. O insólito em Guimarães Rosa e Borges. p. 88 - 89.

⁷⁹ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. p 106.

O termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado. Sabe-se, só, que vem do bom português. Para a prática, tome-se hipotrélico querendo dizer: indivíduo pedante, importuno agudo, falta de respeito para com a opinião alheia. Sob mais que, tratando-se de palavra inventada, e, como adiante se verá, embirrando o hipotrélico em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência.⁸⁰

Segundo Nilce Sant'Anna Martins em *O Léxico de Guimarães Rosa*, temos: “*O conto-prefácio com esse título trata da questão do neologismo e nele aparecem numerosos termos abstrusos, em função metalingüística e humorística.*”⁸¹

Em tom irônico e linguagem divertida, João Guimarães Rosa defende, para o escritor, esse direito, que a sociedade “dá” apenas para os incultos já que estes teriam uma linguagem pobre, simples e intuitiva.

Aqui, o título, a epígrafe e o texto-prefácio encontram-se em comunhão, entrelaçados, o que nos leva a questionar a aplicabilidade do termo ‘paratexto’ aos prefácios e epígrafes de *Tutaméia*, já que o paratexto é algo que está fora do texto e em *Tutaméia* os prefácios são textos, que chegam a ser confundidos com contos, são narrativas nas quais Guimarães Rosa imprimiu seu estilo e linguagem literários – o mesmo, dos “poemas” do livro *Corpo de Baile*.

Todos os prefácios de *Tutaméia* carregam uma complexidade que envolve elementos da teoria e prática da criação, problemas de natureza metafísica e psicológica. Das insinuações reflexivas do primeiro prefácio à revelação mais objetiva do último, encontramos um constante jogo na linguagem de Guimarães Rosa.

É certo que o homem se distingue pela linguagem e Rosa não fugiu à regra, ao contrário, acentuou-a de modo enérgico, deixando claras as marcas que outras línguas e outros autores traçaram em sua trajetória como leitor, estudioso de Línguas, homem do sertão e poeta encantador de palavras e criador de mundos novos e significações outras.

O comportamento da linguagem, nos prefácios de *Tutaméia* é, portanto, por parte de Guimarães Rosa, uma coerência ao seu estilo, à sua única linguagem usada para fazer a ficção e dela poder falar. Seus prefácios são textos, bem como suas epígrafes, que se harmonizam tão bem com o todo da obra literária – de toda a obra literária de Rosa.

A representação do real na Literatura é questão de ousada análise, visto que tanto sobre isso se falou e ainda se fala.

⁸⁰ *Op. Cit.* p 106.

⁸¹ MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. P 264.

Tutaméia é considerado o livro-testamento de Rosa – uma espécie de arte poética, pois em seus quatro prefácios o autor expõe, em linguagem literária, sua concepção de trabalho, escritura, vida e Literatura.

Nada em Literatura é gratuito, principalmente se falarmos de Rosa. Cada símbolo, cada signo, cada palavra e cada som têm um porquê. O símbolo do infinito ao final de *Grande Sertão: Veredas* indica o cíclico – a travessia do Ser e dos seres que somos, por dentro e por fora, e essa é apenas uma possibilidade de interpretação.

Da mesma forma, os prefácios, os índices e as epígrafes de *Tutaméia* nos levam a ver e rever, e a revir ver⁸², os procedimentos da escrita e do que de estórias e histórias há nessa escritura.

Os dois índices, com suas respectivas epígrafes são uma sugestão de releitura para que vejamos novamente o que foi ali representado; e a separação dos prefácios no segundo índice reforça o peso que os quatro textos têm de reflexão do fazer literário, mas de forma poética – com a mesma linguagem literária que Guimarães utilizou para fazer sua Literatura, em sua obra como um todo.

Vale ressaltar que nenhum desses prefácios faz referência direta a qualquer das quarenta estórias. No entanto, na maioria delas, pode-se evidenciar uma relação indireta, mas no todo, os prefácios são autônomos.

No prefácio literário “Aletria e Hermenêutica” observamos como o mundo literário de Rosa se fez.

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a história. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida a anedota.

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrado, 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. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.

(...) E há que, numa separação mal debuxada, caberia desde logo série assaz sugestiva – demais que já de si o drolático responde ao metal e ao abstrato – a qual, a grosso modo, de cômodo e até que lhe venha nome apropriado, perdõe talvez chamar-se de: anedotas de abstração.

Serão essas – as com alguma coisa excepta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz

⁸² O conto “Curtamão” inicia-se com a seguinte construção: “*Revenho ver: a casa...*”. *Tutaméia* p 67.

a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas.⁸³

Começando pelo título do prefácio – “Aletria e Hermenêutica”, já compreendemos que a leitura que temos pela frente não é de ordem muito comum.

Assim nos é explicado o título por Nilce Sant’Anna:

Aletria e Hermenêutica é o título do primeiro prefácio de *Tutaméia*. Massa de farinha crua e seca, em fios muito delgados; tipo de macarrão popularmente chamado “cabelos-de-anjo” (sent. dic.). // Sent. fig. Impreciso. Teria o A. pretendido um título jocoso (do tipo “latim macarrônico”) com estranha assimetria semântica? Teria inventado uma metáfora em que “aletria” representa sutilezas, finuras de ling., exigidoras de “hermenêutica” [interpretação do sentido das pals.]? Pode-se pensar também num homônimo neológico criado pelo A. com os elems. **a-** (pref. neg.) + **letra** + **ia** = ‘privação da escrita’, ‘analfabetismo’.⁸⁴

Podemos observar que na passagem acima Guimarães Rosa nos fala da **realidade** como fonte inspiradora para a criação literária, ressaltando o **humor**, que lhe era muito peculiar; a necessidade da **imaginação** – o extrair “o leite que a vaca não prometeu”, processo que também envolve a **linguagem** e o reconstruir o impossível através dela, para lermos a vida “em seu supra-senso”, ou seja; inovando, recriando o real com força de coisa nova e primeira, como uma anedota que se quer inédita; como uma palavra que se quer carregada de novos significados “*propondo-nos um mundo superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.*”.

O primeiro prefácio trata de revelar o material de que se serve o autor para executar sua literatura. “*A estória não que ser história.*”⁸⁵ – reflete a principal proposta de referência para o processo de criação de Guimarães Rosa: a inversão do real para o irreal.

Processo que se vê refletido em sua técnica narrativa, nas inversões anagramáticas dos nomes, inversões da trama e inversões proverbiais. A exemplo de: “Dar tudo por nada”, utilizado pelo autor como “Deu tudo por tudo” (“Reminiscção”, p.83) e “Mais vale quem Deus ajuda, que quem cedo madruga”, invertido em “Mais vale quem a amar madruga, do que quem outro verbo conjuga” (“Se eu seria personagem”, p.139).

⁸³ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. P 29 e 30.

⁸⁴ MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Op. Cit.* P 264.

⁸⁵ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 1ª ed. p. 3.

Em vários momentos, este prefácio aponta para uma elaboração teórica do real, do irreal, do metafísico e da realidade literária. Nele, João Guimarães Rosa procurou delimitar a fonte do seu fazer poético. O paralelismo da anedota revela o entendimento literário de um autor que extrai do quase nada o todo material de sua obra. Nele se opera uma revolução do inútil, que passa a ter serventia para o literário.

A anedota, entendida como expressão ligada ao humor, de gosto e sabedoria populares, expressa de forma a documentar o próprio universo popular, tem existência numa forma não literária, não escrita e por isso mesmo, contrária à História.

Dentro da classificação das anedotas, proposta pelo autor, as anedotas de abstração obrigam à visão do universo pelo avesso. Ligam-se no plano da lógica, ao não-senso, embora ofereçam elementos para o senso da vida, numa forma de inversão. Como as estórias, as anedotas são textos para a leitura da vida, “*não literalmente, mas no seu supra-senso*”⁸⁶.

Observando ainda o primeiro prefácio de *Tutaméia* percebemos como o autor trata a matéria de que é feita a literatura, e enumera várias anedotas explorando o humor, para ele tão importante. Vejamos algumas:

Movente importante símbolo, porém, exprimindo possivelmente – e de modo novo original – a busca de Deus (ou de algum Éden préprisco, ou da restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais) é o caso do garotinho, que, perdido na multidão, na praça, em festa de quermesse, se aproxima de um polícia e, choramingando, indaga: - “Seo guarda, o sr. não viu por aí um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?!”

(...)

Assim atribui-se a Voltaire – que, outra hora, diz ser a mesma amiúde “o romance do espírito” – a estafalária seguinte definição de “metafísica”: “É um cego, com olhos vendados, num quarto escuro, procurando um gato preto... que não está lá.”

(...)

Ora, porém, a idêntica niilificação enfática recorre Rilke, trazendo de forte maneira, do imaginário ao real, um ser fabuloso, que preexiste – o Licorne:

“Oh, este é o animal que não existe...”⁸⁷.

Observemos agora, a seguinte afirmação de Zola, no que diz respeito a imaginação:

O mais belo elogio que se podia fazer a um romancista, outrora, era dizer: “ele tem imaginação”. Hoje, esse elogio seria visto quase como uma crítica. È que todas as condições do romance mudaram. A imaginação já não é a qualidade mestra do romancista.

(...)

⁸⁶ ROSA, João Guimarães. Op. cit. p. 4.

⁸⁷ ROSA, João Guimarães. Op. Cit. P 36.

Visto que a imaginação já não é a qualidade mestra do romancista, o que, então, a substituiu? É preciso sempre uma qualidade mestra. Hoje, a qualidade mestra do romancista é o senso do real.⁸⁸

Imaginação e realidade se opõem em meados e fins do século XIX, trazendo à tona discussões sobre a realidade na Literatura e como essa representação deveria acontecer, como nos fala ainda Zola: “*Todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real.*”

O texto “O Mundo” de Compagnon também traz essa problemática de questionamentos sobre o material da Literatura e suas relações com a realidade. Inicia-se com a pergunta – “De que fala a literatura?” e trata, inicialmente, da questão da *mimesis*, que só passou a ser questionada pela teoria literária

que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sèmiosis* sobre a *mimèsis*.⁸⁹

Compagnon defende que a literatura também fala da literatura, mas que há uma relação dela com o mundo. Traz os vários termos que, possivelmente, substituiriam “mimesis” – até os termos “dialogismo” e “intertextualidade”, ou seja; a idéia de que um texto é um mosaico de citações, de Barthes e Kristeva. E, resolve que partirá de dois clichês: “*a literatura fala do mundo, a literatura fala da literatura*”.

Antoine Compagnon assinala que para Barthes o realismo e a imitação têm caráter acessório.

O texto não é executável como um programa ou um roteiro: isso é suficiente para que Barthes rejeite toda hipótese referencial na relação entre a literatura e o mundo, ou mesmo entre a linguagem e o mundo, para expulsar da teoria literária todas as considerações referenciais. O referente é um produto da *sèmiosis*, e não um dado preexistente.⁹⁰

Depois de muito problematizar a questão da *mimèsis*, Compagnon volta ao ponto em que ela é vista como reconhecimento pelo leitor, na visão de Paul Ricoeur.

Assim, a *mimèsis*, imitação ou representação de ações (*mimèsis praxeos*), mas também agenciamento dos fatos, é exatamente o contrário do “decalque do real preexistente”: ela é “imitação criadora”. Não “duplicação da presença”, “mas incisão que abre o espaço da ficção; ela instaura a literariedade da obra

⁸⁸ ZOLA: 1995.

⁸⁹ COMPAGNON: 2003.

⁹⁰ COMPAGNON: 2003.

literária”: “o artesão das palavras não produz coisas, apenas quase-coisas, inventa – como-se”.⁹¹

A concepção de *mimèsis*, em nosso entendimento, é muito aproximada daquilo que Guimarães Rosa concebia como matéria da Literatura. A Literatura não é a vida, a realidade, mas é dela, que a Literatura se vale para existir – recriando de forma nova.

O segundo prefácio de *Tutaméia*, “Hipotrérico” trata da criação de neologismos, do direito que o escritor tem de criar novas palavras. Em tom irônico e linguagem divertida, João Guimarães Rosa defende, para o escritor, esse direito, que a sociedade “dá” apenas para os incultos já que estes teriam uma linguagem pobre, simples e intuitiva.

Diz-se-nos também, é certo, que tudo não passa de um engano de arte, leigo e tredo: que quem inventa palavras é sempre um indivíduo, elas, como as criaturas, costumando ter um pai só; e que a comunidade contribui apenas dando-lhes ou fechando-lhes a circulação. Não importa. Na fecundidade do araque apura-se vantajosa singeleza, e a sensatez da inocência supera as excelências do estudo. Pelo que, terá de ser agreste ou inculto o neologista, e ainda melhor se analfabeto for.⁹²

Na “Glosação em apostilas ao hipotrérico”, Rosa deixa claro seu descontentamento em relação aos que são contra o uso de neologismos.

§

À neologia, emprego de palavras novas, chamava Cícero “*verborum insolentia*”. Originalmente, *insolentia* designaria apenas: singularidade, coisa ou atitude desacostumada, insólita; mas, como a novidade sempre agride, daí sua evolução semântica para: arrogância, atrevimento, atitude desaforada, petulância grosseira.⁹³

Mas a intuição também é virtude do poeta, e este tem a necessidade de criar novas palavras já que, constantemente, as expressões existentes não são suficientemente precisas na representação dos sentimentos de um escritor. E defende o uso de neologismos no pós-escrito do prefácio.

Pós-escrito:

Confira-se o de Quintiliano, sobre as palavras:

“*Usitatis tutius utimur, nova non sine quodam periculo fingimus. Nam si recepta sunt, modicum laudem adferunt orationi, repudiata etiam in iocos exeunt. Audendum tamen; namque, ut Cicero ait, etiam quae primo dura visa sunt, usu molliuntur.*”

(“O mais seguro é usar as usadas, não sem um certo perigo cunham-se novas. Porque, aceitas, pouco louvor ao estilo acrescentam, e, rejeitadas dão

⁹¹ COMPAGNON: 2003.

⁹² ROSA, João Guimarães. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. P 107.

⁹³ ROSA, João Guimarães. *Op. Cit.* P.110.

em farsa. Ousemos, contudo; pois, como Cícero diz, mesmo aquelas que a princípio parecem duras, vão com o uso amolecendo.”⁹⁴)

Guimarães Rosa brinca com as palavras em ato de trabalho intenso, ele tem a chave. Ele as quebra e as remenda, inventa, inova e alcança com elas um nível simbólico mais profundo, capaz de produzir múltiplos sentidos, revelados ou insinuados no tecido literário, causando, em sua escrita, uma permanente tensão.

Disse o poeta Carlos Drummond de Andrade:

*“Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intacta.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
(...)
Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?”⁹⁵*

O terceiro prefácio é uma narrativa chamada “Nós os temulentos”. Nela se fundem os conceitos marcados pelos dois prefácios anteriores, em comprovação da elaboração literária de João Guimarães Rosa.

O uso de neologismos é vasto: “*Estava sozinho, detestava a sozinhação*”⁹⁶; “*E conseguiu quadrupedar-se, depois verticou-se, disposto a prosseguir pelo espaço o seu peso corporal.*”⁹⁷, bem como o das anedotas: “*E avistou um avistado senhor e com ele se abraçou: - Pode me dizer onde é que estou? – Na esquina de 12 de setembro com 7 de outubro. – Deixe de datas e detalhes! Quero saber é o nome da cidade...*”⁹⁸.

Chico, o embriagado personagem principal, em tentativa de voltar para casa após uma bebedeira com dois amigos, traz uma reflexão, que é, em nossa concepção, uma das questões principais da obra de Guimarães Rosa e tema recorrente: o estar no mundo.

Os personagens procuram escapar ao drama da existência, numa trama em que fantasia e realidade se alternam, alterando limites e censuras impostos pela sociedade, desencadeando um desmascaramento de emoções, com a presença do cômico de

⁹⁴ ROSA, João Guimarães. *Op. Cit.* P.112.

⁹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Procura da Poesia”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. P. 370-371

⁹⁶ ROSA, João Guimarães. *Op. Cit.* P. 151.

⁹⁷ ROSA, João Guimarães. *Op. Cit.* P. 154.

⁹⁸ ROSA, João Guimarães. *Op. Cit.* P. 153.

situações ridículas e imprevistas, mas também com um fio de melancolia que o tema, “pensar” o “ser”, envolve.

O propósito e a origem da existência e dos seres são os objetivos dos pensamentos das personagens. Especulação em torno dos primeiros princípios e das causas primeiras do ser.

O mundo visto através do ponto de vista de um bêbado – a realidade transfigurada instaura um processo de questionamento, da vida, da validade das coisas.

No último prefácio de *Tutaméia*, “Sobre a escova e a dúvida”, Guimarães Rosa fala do processo de criação e dos aspectos metafísicos que envolvem a criação literária.

Mesclando o aprendizado da vida e do mundo com a ficção. Repleto de confissões sobre vida e concepção de Literatura, esse prefácio é uma conclusão dos precedentes. Ele condensa tudo aquilo que vinha sendo “tecido” desde o primeiro prefácio, destacando os contrastes e contradições do mundo, os conflitos vitais do homem.

O caráter confidente é mais revelador neste que nos outros prefácios. Através dele, podemos notar mais facilmente a consciência literária da arte e sua finalidade em Guimarães Rosa.

O prefácio traz ainda a dúvida. A dúvida da realidade. Questiona a ordem estabelecida, o caminho reto, e revela a busca do escritor por uma identidade literária sem amarras.

O que é real? O que é natural? O que é sobre-natural? O ramo central da metafísica é a ontologia, que investiga em quais categorias as coisas estão no mundo e quais as relações dessas coisas entre si. A metafísica também tenta esclarecer as noções de como as pessoas entendem o mundo, incluindo a existência e a natureza do relacionamento entre objetos e suas propriedades, espaço, tempo, causalidade, e possibilidade.

Todos os prefácios de *Tutaméia* carregam uma complexidade que envolve elementos da teoria e prática da criação, problemas de natureza metafísica e psicológica. Das insinuações reflexivas do primeiro prefácio à revelação mais objetiva do último, encontramos um constante jogo na linguagem de Guimarães Rosa. O autor cria para si uma linguagem que reflete o cerne da própria arte, decorrendo, daí, um problema mais grave: a leitura dessa linguagem.

Provavelmente, se a linguagem transgressora não existisse de modo tão radical em Guimarães Rosa, muitos o achariam um autor banal, em virtude das estórias,

desprovidas dessa linguagem, apresentarem uma trama simples. Entretanto, é na linguagem que reside o valor maior do texto; é a linguagem que dá vida à arte literária.

Essa consciência da linguagem é um fato em Guimarães, a ponto de idealizar sua linguagem uma quase língua, que revela seu universo de percepção do real. É certo que o homem se distingue pela linguagem e Rosa não fugiu à regra, ao contrário, acentuou-a de modo enérgico.

João Guimarães Rosa não modificou a sua linguagem, lançou para os prefácios a mesma linguagem literária que usaria para resolver os problemas da criação. Conseqüentemente, esse problema assumiria outra perspectiva: a inovação da linguagem nos prefácios

O prefácio pode parecer um simples texto que se situa ao lado de outro texto que lhe é principal, entretanto, a aparente simplicidade se converte em complexidade no momento em que ele se apresenta mais explicativo do texto ao qual se vincula, valendo por uma poética. Torna-se uma consciência da prática da escritura. Seu foco passa a ser a explicação de outro texto que lhe serve de objeto, propondo-lhe uma avaliação a partir do sistema de valores que o texto – objeto instaura.

Desta forma, percebemos que as anedotas poderiam representar a parte extraída da realidade para a elaboração artística de João Guimarães Rosa. Elas revelam aquilo que a realidade expressa na sua linguagem muda.

3.2. LÍNGUAS NA LINGUA E NA CRIAÇÃO

A concepção final de *mimèsis* como “imitação criadora” é, como já dissemos, muito aproximada daquilo que Guimarães Rosa concebia como matéria da Literatura. A Literatura não é a vida, a realidade, mas é dela, da realidade, que a Literatura se vale para existir – recriando a realidade e representando-a de forma nova, criativa e viva.

Outras questões concernentes à representação do real em Guimarães Rosa perpassam pela questão das muitas línguas que o autor dominava e o modo como elas o influenciaram. Este ponto de nosso trabalho encontra-se, ainda, um pouco fragmentado e carente de amadurecimento relacionado a questões, por exemplo, de tradução.

A tradução na Roma clássica e no Renascimento teve aspectos claros de incursão e transformação da língua de chegada. Também Walter Benjamin (1923) defende que o tradutor deve deixar a língua de chegada mover-se através da língua estrangeira, deve ampliar e aprofundar a própria língua graças à língua estrangeira.

A tradução sempre amplia e renova a língua de chegada, introduzindo nela no mínimo um léxico novo, mas também inovações formais, prosódicas, até mesmo sintáticas. O ideal é que estas contribuições sejam oportunas e criativas, e não redundantes e ditadas pela mera preguiça do tradutor. Um exemplo positivo é a introdução no inglês da oitava-rima, forma originariamente ibérica, através de traduções de poetas italianos, que permitiu a Byron a criação de sua obra-prima, *Don Juan*. Outro exemplo seria o ingresso do termo “privacidade” no português, uma palavra útil que veio do inglês. Por outro lado, temos exemplos negativos, como a introdução no português de “evidência” no sentido de “indício, prova”. Isso é negativo porque a palavra “evidência” já existia com a acepção de “aquilo que é evidente, que dispensa indícios ou provas”, desse modo gerando confusão no campo semântico em questão.

A tradução não deixa de ser uma co-autoria. Para ser tradutor, é necessário acima de tudo saber ler e escrever bem na língua para a qual se traduz. Também é importante conhecer muito bem uma outra língua, a língua da qual se traduz. Mas esse segundo requisito não é absolutamente vital como o primeiro. Há casos de excelentes traduções de uma língua que o tradutor não conhece muito bem, consultando falantes nativos, dicionários, etc. Outras coisas que ajudam são dispor de uma ampla cultura geral, ser um leitor insaciável, ter um interesse onívoro por assuntos os mais diversos (mesmo os aparentemente irrelevantes), amar os dicionários, as enciclopédias, as gramáticas.

O que intentamos fazer é demonstrar, que Rosa, ao representar o mundo na Literatura o fez de forma muito vasta com o auxílio de outras línguas, e em nosso caso, em especial, trabalharemos com a língua Alemã tentando, inicialmente, a partir da tradução do primeiro índice de *Tutaméia*, fazer uma relação o mais direta possível entre o idioma alemão e o português, observando, desta forma, como se deu a tradução e/ou a influência da língua nos escritos de Rosa. (Anexos 13 a 18).

A tradução e publicação em alemão me entusiasma, por sua alta significação cultural, e porque julgo esse idioma o mais apto a captar e refletir todas as nuances da língua e do pensamento em que tentei vaziar os meus livros.⁹⁹

Faz-se necessário falarmos um pouco sobre o tradutor para a língua alemã dos livros de Guimarães Rosa – Curt Meyer-Clason, por ser esse um dos melhores tradutores de Rosa, segundo o próprio autor.

Estimo muito Meyer-Clason, admiro-o como homem da língua, admiro suas qualidades. É o melhor de todos os meus tradutores, provavelmente um dos melhores que há no mundo. Um homem que se estima tanto não pode ser considerado um simples transportador de palavras. Com ele se discute sabendo-se que vale a pena, que não é tempo perdido. Confesso com muito prazer que Meyer-Clason me convenceu de que uma passagem de meu romance – na realidade se tratava de uma metáfora – era mais convincente em alemão que em meu original. É claro que aceito isso, e em uma nova edição brasileira pretendo adaptar essa passagem à versão que Meyer-Clason encontrou em alemão. A isto eu chamo cooperação, co-pensamento.¹⁰⁰

Meyer-Clason nasceu em Ludwigsburg, Alemanha, em 19 de setembro de 1910. Morou no Brasil de 1937 a 1954, exercendo atividades comerciais. Voltou à Alemanha e começou a trabalhar como leitor em várias editoras alemãs e como escritor e tradutor. De 1969 a 1977 foi diretor do Instituto Goethe, em Lisboa.

Além de Guimarães Rosa traduziu ainda Machado de Assis, Mário de Andrade, Adonias Filho, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Gerardo Melo Mourão, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, Autran Dourado, entre outros.

O contato com a literatura de Rosa deu-se em 1958, em conversa com o cônsul brasileiro em Munique, Frank Henri Mesquita de Teixeira, que sugeriu a Clason que conhecesse a obra do autor. A partir do ano seguinte se iniciaria um ciclo de correspondências entre Guimarães e Clason, que só seria interrompido em 1967, ano da morte de João Guimarães Rosa.

⁹⁹ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa - Correspondência com seu Tradutor Alemão Curt Meyer-Clason: (1958 - 1967)*/ edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução Erlon José Paschoal. Pag.25.

¹⁰⁰ *Op. Cit.* Pag.12.

A correspondência entre Autor e Tradutor, a partir daí, se tornaria fecunda, participando JGR ativa e exaustivamente na escritura de sua obra em alemão, por meio de esclarecimentos, comentários, sugestões e correções, “ como fantasiosos produtos do bestunto”, pois dizia-se ignorante do idioma e que se devia “lutar pelo ‘melhor’, sabido inimigo do ‘bom’”, (...) “podemos lutar pelo ‘ainda mais-ótimo’, inimigo do ‘ótimo’”.¹⁰¹

Para uma primeira amostra do trabalho que estamos fazendo analisaremos a tradução do título do conto “Antiperipléia”.

Antiperipléia. Título do primeiro conto de *Tutaméia*./ ND. Movimento circular de volta; ‘recurso’. // De **anti** + **périplo** (navegação à volta de) + **-éia**. ‘viagem ao contrário’, ‘de retorno’. O personagem diz: Tudo para mim é viagem de volta.¹⁰²

Trazendo o título para o idioma alemão temos “Gegenumseglung”, que podemos analisar da seguinte forma:

Alemão	Português
<i>gegen</i> (prefixo) = anti, contra;	anti (prefixo);
um = preposição ou partícula que dá noção de movimento circular. Ex: Um veículo numa rotatória fará um movimento circular – <i>Umfahrung</i> (um + <i>fahren</i> = verbo dirigir ou guiar + ung sufixo que causa a substantivação de palavras no alemão);	périplo = navegação
<i>Seglung</i> = segeln (verbo velejar) + ung (sufixo que causa a substantivação de palavras no alemão).	-éia = sufixo que reforça o movimento de retorno
Gegen + um + seg + l + ung A letra ‘l’, nesse caso, funciona como uma cola entre o verbo e o prefixo. Chama-se <i>Fugenzeichen</i> .	Anti + peripl + éia

Como podemos ver, há uma grande correspondência na tradução alemã com as partes da palavra em português. Isso ocorre muitas vezes nos demais títulos do índice e ocorre também em sentido inverso, ou seja; do português para o alemão. Vejamos:

Português	Alemão
-----------	--------

¹⁰¹ *Op. Cit.* Pag. 40.

¹⁰² MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. p 34.

Estoriinha	<i>Geschichtchen</i>
Estória + iinha (sufixo incomum ao português. O diminutivo de estória, usualmente, seria estoriiazinha ou estorinha.	Geschichte = estória tchen = (sufixo alemão que pode ser perfeitamente traduzido por iinho/a.).
	A letra ‘e’ é suprimida da raiz da palavra..
	Geschicht + tchen

Com esses poucos exemplos, pretendemos apenas demonstrar a dificuldade que encontramos nessa parte do trabalho e expor um pouco do que já foi alcançado.

O segundo exemplo nos leva a crer que Guimarães Rosa fez uso da língua alemã para criar o título de sua “Estoriinha”, e talvez, de muitas outras.

Continuando nossa análise da tradução dos títulos dos contos e prefácios de *Tutaméia*, iremos dividi-los em três categorias – a saber: 1. Traduzidos ao pé da letra; 2. Intraduzíveis e 3. Motivados pela estória.

Listaremos a seguir a primeira categoria – os traduzidos ao pé da letra.

PROTUGUÊS	ALEMÃO
Aletria e Hermenêutica	Aletrie und Hermeneutik
Antiperipléia	Gegenumseglung
A vela ao diabo	Die Kerze für den Teufel
Azo de almirante	Admiralsschicksal
Como ataca a sucuri	Wie die Sucuri-Schlange angreift
Curtamão	Stellmass ¹⁰³
Esses Lopes	Diese Lopes Brüder
Estória nº 3	Geschichte Nr. 3
Estoriinha	Geschichtchen
Faraó e a água do rio	Faraó und der Wasser des Flusses
Hiato	Hiatus
Hipotrélico	Hipotrelisch
João Porém, o criador de perus	Joao Trotzdem, der Truthanzüchter
Grande Gedeão	Der grosse Gedeão
Reminiscção	Reminiszenz
Lá, nas campinas	Dort, auf den Campinas
Melim -Meloso	Honigzart- Honigsüss

¹⁰³ A tradução deste título também é considerada motivada, como veremos mais adiante.

No prosseguir	Fortgang
O outro ou o outro	Der andere oder der andere
Orientação	Orientierung
Os três homens e o boi	Die drei Männer und der Stier der drei Männer, die einen Stier erfanden
Presepe	Krippe
Quadrinho de estória	Kleines Bild mit einer Geschichte
Rebimba, o bom	Rebimba, der Gute
Retrato de cavalo	Portät eines Pferdes
Ripuária	Ripuarisch
Se eu seria personagem	Wenn ich eine Persönlichkeit wäre
Sinhá Secada	Vertrocknete Sinhá
Sobre a escova e a dúvida	Über die Zahnbürste und den Zweifel
Tresaventura	Dreimalabenteuer
-Uai, eu?	Wieso, ich?
Umas formas	Einige Formen
Vida ensinada	Unterrichtetes Leben
Zingaresca	Zigeunerweise (um pouco motivado)

A segunda categoria – dos títulos intraduzíveis.

PORTUGUÊS	ALEMÃO
Barra de vaca	Barra de vaca
Droenha	Droenha
Mechéu	Mechéu

E, finalmente a terceira – dos títulos motivados pelas estórias.

PORTUGUÊS	ALEMÃO
Curtamão	Stellmass
Desenredo	Lösung
Intruge-se	Störung
Nós, os temulentos	Wir, die Betrunkenen
Palhaço da boca verde	Spassvogel mit grünen Schnabel
Sota e Barla	Ruhepause vor dem Wind
Tapiiraiuara	Tapirjaguar
Zingaresca	Zigeunerweise

Vale lembrar, aqui, que na tradução para o alemão, cada prefácio vem precedido da palavra *Vorwort*, que significa prefácio, o que não acontece nas edições em português.

Continuando a análise dos títulos traduzidos, temos argumentos para acreditar que o autor utilizou-se da influência da língua alemã para criar alguns de seus títulos.

O conto “Sinhá Secada”, por exemplo, traduzido para “*Vertroknete Sinhá*” traz o uso do particípio incomum no português, mas no alemão ele é composto de acordo com a regra. Se em português podemos ter “secada” ou “seca”, em alemão há apenas uma forma “*vertroknete*”, que equivale a forma em português escolhida pelo autor.

Seguindo a questão do particípio, temos o conto “Vida ensinada”, que em alemão é “*Unterrichtetes Leben*”. Neste caso a correspondência é simples, pois em português não temos outra possibilidade para o particípio “ensinada”, e a forma no alemão segue a regra da língua alemã, que não abordaremos aqui por este trabalho não tratar da língua alemã propriamente dita.

Há, aqui, uma espécie de convivência do autor com o tradutor e de ambos com as duas línguas. Como se Guimarães já soubesse, e o sabia, que *Tutaméia* seria traduzido por Meyer-Clason e que este não teria problemas em identificar determinadas questões intrínsecas da língua portuguesa, inclusive pelo fato de o amigo Guimarães Rosa ter escrito a obra com o pensamento, em parte, na sua tradução. Tal hipótese ilustramos com a citação que virá a seguir.

Desta forma, observemos a tradução do conto “Esses Lopes”. Todos nós brasileiros sabemos que Lopes se trata de um nome de família, mas para os alemães isso seria impossível de se deduzir pelo título do conto se o tradutor não tivesse incluído a palavra “*Brüder*”, que significa irmãos. Portanto, “*Diese Lopes Brüder*” é para os alemães Esses irmãos Lopes. A convivência entre autor e tradutor e suas respectivas línguas, facilitou a resolução desse pequeno impasse; como deixar claro que se trata de um nome de família? Atribuindo-lhes os laços familiares já no título do conto.

De Rosa, diz Meyer-Clason, em seu artigo “João Guimarães Rosa e a Língua Alemã”:

Em todas as cartas, rabiscos de mensagens, cartões, esclarecimentos, notinhas, bilhetes – sempre transparece um trecho denominador: a pressa, a inconsciente ânsia no duplo sentido da palavra. Rosa quer chegar, quer terminar, quer ver sua obra publicada no além-mar, quer vê-la lida, discutida, criticada.¹⁰⁴

¹⁰⁴ In: *Guimarães Rosa Estudos*. Instituto Luso-brasileiro, Pag.45.

O conto “Zingaresca” tem um acréscimo de significação na tradução alemã. Zingaresca é um adjetivo relativo a zíngaro, relativo a cigano. No alemão *Zigeuner*, quer dizer cigano, mas, motivado pela estória o tradutor incluiu a palavra *Weise* – conhecimento, sabedoria. “*Zigeunerweise*” é referente à sabedoria dos ciganos.

O outro conto que figura na lista dos traduzidos ao pé da letra, mas que também é um pouco motivado é a tradução de “Curtamão”, que em alemão é “*Stellmass*”. Temos em ambas as línguas uma composição de palavras “curta” + “mão” e “*Stell*” + “*Mass*”. Vejamos: *Stell* é o radical de *Stellung* = lugar e *Mass* = medida, que juntas formariam algo em português como “sob medida”. Curtamão é um conto que trata da construção de uma casa que é colocada de costas para a rua e que não tem entradas – uma casa feita sob medida para a dor da personagem Armininho.

O conto “Desenredo” traduzido para “*Lösung*” tem essa tradução totalmente motivada pela estória. *Lösung* significa solução, resultado, que é o que encontramos de fato no conto. Pode-se pensar que aqui a tradução perde para o título original, mas há na palavra *Lösung* uma infinidade de possibilidades de interpretação, que não dá muitas pistas ao leitor alemão; ela pode significar resultado de um cálculo, por exemplo, mas o leitor alemão, tanto na leitura como na releitura da obra, ao chegar nesse conto já desconfiará do tipo de estória com a qual se deparará. Ao final da leitura o desenredo ficará compreendido, tanto em português quanto em alemão.

O conto que analisaremos a seguir traz uma curiosidade interessante. O protagonista da estória se chama Ladislau, nome que seria o de João Guimarães Rosa, se não fosse por insistência da mãe em nomeá-lo de acordo com seu santo de devoção e não o do dia. Temos então a presença do autor na estória. Além disso, Ladislau possui um cachorro chamado Eu-meu. A ótica do conto nos é apresentada pelo olhar preocupado de Ladislau, já que se trata de uma estória de assassinato, e pelo jeito desconfiado do cão. É uma estória sobre a percepção de Ladislau, por isso o título “Intruge-se”, que se traduziu para “*Störung*” – transtorno, preocupação. À primeira vista pode-nos parecer que percepção e transtorno não estão muito ligados, mas ao lermos o conto notamos que essa percepção, esse entendimento de que algo gravíssimo está acontecendo em volta de si, é também um transtorno constante para Ladislau – daí a motivação para a tradução.

“Nós, os temulentos” é o terceiro prefácio do livro e foi traduzido para “*Wir, die Betrunkenen*”, que significa “Nós, os bêbados”. A tradução alemã abre mais o campo de expectativas do leitor, que em português; muitas vezes não associamos o termo

temulento à bebida, devido à perda do uso das palavras que Guimarães pouco a pouco resgata.

O conto “Palhaço da boca verde” tem uma tradução muito interessante para uma expressão idiomática – “*Spassvogel mit grünem Schnabel*”. Em alemão o termo *Spassvogel* designa ao pé da letra uma ave divertida, mas a expressão idiomática alude a uma pessoa engraçada. O termo *Schnabel* significa bico, mas a expressão o distorce para iniciante. Teríamos então uma pessoa engraçada, que é iniciante em algo, ou imatura, que é o caso do palhaço da estória. O conto trata de uma estória de amor imaturo e de forma irônica porque o palhaço, na verdade, não é engraçado.

Mema, a ela não deixava de voltar quem vez a pressentisse, como num caroço de pêssego há sobrados venenos, como a um vinagre perfumoso. – *Ele nunca teve graça, o que divertia era seu excesso de lógica...* – tossiu, por nojo. O que ele imaginava, de amor a Ona Pomona, seria no mero engano, influência, veneta. Soube outra forma: não amava. – *Ele não quer ser ele mesmo...* – Mesma, entredisse, em enfogo, frementes ventas – como se da vida alguma verdade só se pudesse apreender através de representada personagem.¹⁰⁵

“Sota e Barla” traduzido por “*Ruhepause vor dem Wind*” é um conto que trata de uma divisão entre dois amores, entre direita e esquerda como o vento no mar barlavento e sotavento. O título em alemão alude ainda a uma calma antes do vento – uma reflexão da personagem antes deste sentir-se dividido.

E já de noite: enchida a lua. Então, apalpou de repente no coração a Bici, que notou que amava; que o amor menos é um gosto para se morder que um perfume, de respirar. Tinha o nome dela, levantado sozinho, feito prendida no tope do chapéu branquinha flor.¹⁰⁶

“Tapiiraiuara” é um conto sobre uma caça a anta com filhote. Iô Isnar é caçador como um jaguar “*Tapirjaguar*”, mas perdeu a caça.

Dera-se que Iô Isnar trouxera-me a caçar a anta, na rampa da serra. Sobre sua trilha postavamo-nos em ponto, à espera, por onde havia de descer, batida pelos cães. Sabia-se, a anta com o filhote. Acima, a essa hora, ela pastava na chapada.¹⁰⁷

O termo *tapir* vem do tupi *tapi'ira* e significa anta, e foi mantido nos dois títulos, o que nos leva a crer que Guimarães queria facilitar ou forçar o uso do termo tupi na tradução, bem como reavivar o termo tupi para os brasileiros, pois em português *tapir* significa anta, ou seja, temos um nome para o animal. Na língua alemã anta também se chama *tapir*, sem qualquer outro nome equivalente para o animal.

¹⁰⁵ Tutaméia. *Op. Cit.* Pag 171.

¹⁰⁶ Idem. Pag 238.

¹⁰⁷ Idem. Pag 239.

O que reforça esta teoria é o fato de que o conto “Arroio-das-Antas” ter sido traduzido para “*Tapirbach*”.

É sabido da comunidade acadêmica, que Guimarães Rosa, o poliglota, tinha uma predileção e maior convívio com a língua alemã, desta forma, a tradução de sua obra para a língua alemã representava para ele algo especial, mesmo mostrando reconhecimento pelas traduções em outras línguas, Rosa considerava a tradução de seu único romance Grande Sertão: Veredas para o alemão como a melhor das traduções; como recriação da obra em outra língua.

Não conheço escritor – e conheço alguns – que se tenha, como João Guimarães Rosa, interessado tanto pelo problema da tradução, da transplantação – operação gêmea àquela que o autor realiza no papel branco diante de si, já que o processo da tradução prossegue o processo da criação literária.¹⁰⁸

Para Guimarães Rosa o leitor alemão tinha uma visão mais minuciosa das paisagens da natureza, da poesia implícita e do pensamento metafísico de suas obras. O trabalho de tradução concebido por Curt Meyer-Clason com a ajuda de Rosa através de correspondências, que se arrastaram por anos, era um trabalho expresso em glossários, acompanhados de reflexões acerca da literatura, do que é a tradução, das palavras e do fazer da escrita – da língua, da linguagem, do homem.

As edições alemãs saíram pela ordem de datas seguinte: *Grande Sertão*. Roman, 1964 (1968); *Corps de Ballet*. Romanzyklus, 1966; *Das Dite Ufer des Flusses*, 1968 (*Mein Onkel der Jaguar*, 1981) e *Sagarana*, 1982. *Tutaméia* só foi traduzido para o alemão em 1994.

¹⁰⁸ In: *Guimarães Rosa Estudos*. Pag. 47.

CONCLUSÃO

A exegese, atualmente, nos permite conviver com tantas possibilidades de definição para um único tipo de texto, mas cabe aos estudos literários definir, no mínimo, aproximadamente o que seriam de fato prefácios, já que eles vêm se modificando tanto a ponto de tornarem-se, para alguns críticos, textos literários autônomos. Não podemos interpretar qualquer texto de qualquer maneira. A orientação para os estudos literários deve ser rigorosa e limitar, dentro de seu âmbito, as possibilidades de análise dos prefácios.

Vimos neste trabalho, que Rosa fez uso dos prefácios como textos ficcionais, mas que também falam da obra, do fazer literário, mas de forma também literária. Vemos que os textos todos de Guimarães Rosa, não só os prefácios, têm muita plasticidade e podem servir a muitas intenções desde que bem realizada a leitura. A questão da quebra dos gêneros é marcante em sua obra, como vimos em *Tutaméia*, mas também em *Corpo de Baile*.

A linguagem, tema principal deste trabalho, restaurada, significa restauração da vida individual, interna e externa, e, portanto, também em comunidade. É uma ética, um compromisso. A linguagem, para Guimarães Rosa, é vida que engendra idéias, sentido, mundo.

Por isso Rosa se situa na vida, em todos os seus níveis, com postura de quem procura o homem justo, que busca restaurar sua vida, sua alma, seu mundo e, por meio disso, restaurar, igualmente, o homem brasileiro, dando-lhe uma linguagem renovada, original, viva, cheia de sentido, uma linguagem, que estimula o pensamento e as idéias, na criação de um mundo, que pode sair da ficção.

Até certo ponto podemos comparar os prefácios de James com os prefácios de *Tutaméia*. Em *Tutaméia*, o caráter memorialístico não é como o de James, mas ele existe visto que o autor – João Guimarães Rosa reexamina sua obra, relembra momentos da escritura e a crítica, mas não apenas isso; Rosa aponta métodos de criação literária que considera adequados, mas faz isso em linguagem literária. James o fez em linguagem ensaística, memorialista e crítica.

Para ambos os autores, as relações se encontram no limiar entre vida e arte. É da vida que se faz a arte, mas só a partir do momento em que o artista deita-lhes o seu olhar entendedor. A vida é, portanto, uma força de amplitude descontrolada que também é

matéria de ficção. A ficção vista como arte deve ser comedida, por isso o autor tem que selecionar para então compor a ficção. A arte é composição, mas deve haver um equilíbrio entre vida e arte, entre o poder controlador da arte e a multiplicidade descontrolada do real. Mas sim, a arte trata daquilo que vemos – através do trabalho árduo do escritor.

A vida de João Guimarães Rosa foi linguagem e ele a fez imprevisível, fazendo com que o leitor se sentisse surpreso e desta forma valorizasse mais o estímulo estilístico e que, com o estranhamento provocado pelo imprevisível, se pensasse e pensasse o mundo sentido.

Tutaméia é um grande livro, com uma grande carga teórico-literária, mas é também uma grande interrogação. Cada uma de suas histórias e prefácios traz uma reflexão nova e desconcertante; fragmentada muitas vezes, mas bela pelo que tem de trabalho e retrabalho.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *As Três Graças*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- _____. *Guimarães Rosa: Diplomata*. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2007.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOSI, Alfredo *História Concisa da Literatura Brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética (A teoria do Romance)*. São Paulo: UNESP, 1998.
- Cadernos de Literatura Brasileira*. Edição especial comemorativa 10 anos, nºs 20 e 21. Instituto Moreira Sales. Rio de Janeiro, 2006.
- CANNABRAVA, Euryalo. “Guimarães Rosa e a Linguagem literária”. In: COUTINHO, Eduardo F. *Fortuna Crítica: Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983. v.6
- _____. “Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem”. In: COUTINHO, Eduardo F. *Fortuna Crítica: Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983. v.6
- CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. *Bicho Mau: a gênese de um conto*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978. Ensaio 49.
- COUTINHO, Eduardo F. “Da escova à dúvida: a obra indagadora de Guimarães Rosa”. In: *Seminário Guimarães Rosa – Anais 2006*. Governo de Minas e SEBRAE-MG. 2006.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa – Fronteiras, Margens, Passagens*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.
- GENETTE, Gerard et al. *Poétique - revue de théorie et d'analyse littéraires*. nº 69. Paris. Seuil, 1987.
- GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. *Suspiros poéticos e saudades*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho – Infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1972.
- LARA, Cecília de. “Rosa por Rosa: memória e criação”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. nº41. São Paulo, 1996.
- LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa Alquimista: Processos de Criação do Texto*. Tese de Doutorado, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cecília de Lara. São Paulo, 1985.
- LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa – Magma e gênese da obra*. São Paulo: UNESP, 1999.
- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo F. *Fortuna Crítica: Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983. v.6
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. EDUSP. São Paulo, 2001.
- MEYER-CLASON, Kurt. “João Guimarães Rosa e a Língua Alemã”. In: *Guimarães Rosa Estudos*. Instituto Luso-brasileiro, Lisboa: 1969.
- NASCIMENTO, Edna Maria F. S. & COVIZZI, Lenira Marques. *João Guimarães Rosa- Homem Plural Escritor Singular*. (Série Lendo) 1. ed. São Paulo: Atual, 1988.

- NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1989. (Debates nº223).
- RIBEIRO, Célia. “Confidências íntimas na ponta da língua: uma análise do conto “Desenredo”, de Guimarães Rosa”. In: *Seminário Internacional Guimarães Rosa. Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 1998 – 2000.
- ROCHA, Luiz Otávio Savassi. “João Guimarães Rosa: sua HORA e sua VEZ”. In: <http://www.medicina.ufmg.br/cememor/rosa.htm> em 15/05/2007.
- ROMANELLI, Kátia Bueno. *A “Álgebra Mágica” na Construção dos Textos de Tutaméia de João Guimarães Rosa*. Tese de Doutorado, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo. Orientadora Profª. Drª. Cecília de Lara São Paulo, 1995.
- RÓNAI, Paulo. “Tutaméia”. In: COUTINHO, Eduardo F. *Fortuna Crítica: Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983. v.6
- João Guimarães Rosa - Correspondência com seu Tradutor Alemão Curt Meyer-Clason: (1958 - 1967)/* edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução Erlon José Paschoal - Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. (Edição Comemorativa – 50 anos) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Primeiras Estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, Meu Pai*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- RODRIGUES, Maria Isaura Pereira. “Tutaméia: uma autoria levada a seus limites”. In: *Seminário Internacional Guimarães Rosa. Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 1998 – 2000.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa - A Obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- SANTA-CRUZ, Maria de. “Guimarães Rosa: desenredos e projeções nas literaturas de língua portuguesa”. In: *Seminário Internacional Guimarães Rosa. Scripta*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 1998. Nº 3, v.2.
- SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos & Mário*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.
- SANTOS, Livia Ferreira. “A Desconstrução em Tutaméia”. In: COUTINHO, Eduardo F. *Fortuna Crítica: Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983. v.6
- SANTOS, Matilde Demetrio dos. “Tutaméia: uma antologia da forma literária”. In: *Seminário Internacional Guimarães Rosa. Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 1998 – 2000.
- SILVA, Maria Luiza de castro. “Guimarães Rosa e a Máscara Autoral em Tutaméia: A perspectiva anedótica do traço autobiográfico”. In: *Seminário Internacional Guimarães Rosa. Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 1998 – 2000.
- SILVEIRA, Regina da Costa da. “Tutaméia: a vida ensinada pelos antipériplos e tresaventuras”. In: *Seminário Internacional Guimarães Rosa. Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 1998 – 2000.
- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas*. Coleção Debates Nº216. Ministério da Ciência e Tecnologia: CNPq: Perspectiva: São Paulo, 1988.

SOARES, Cláudia Campos. “A constituição da voz narrativa em Grande Sertão: Veredas”. In: *Seminário Internacional Guimarães Rosa. Scripta*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 1998. Nº 3, v.2.

VASCONCELOS, Sandra G. Teixeira. *Baú de Alfaias*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Lingüística e Línguas Orientais, na Área de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientadora: Dr^a. Teresa de Jesus Pires Vara. São Paulo, 1984.

ZOLA, Emile. *Do Romance*. São Paulo: Editora Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

BIBLIOGRAFIA ACERCA DOS PREFÁCIOS

ALENCAR, José de. *Diva*. SP: Ática, 1980.

ALENCAR, José de. *Cinco Minutos*. SP: Melhoramentos, 1962.

ALENCAR, José de. *A Viuvinha*. SP: Melhoramentos, 1962.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. SP: Ática, 1988.

ALENCAR, José de. *Iracema*. SP: Ática, 1980.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'Ouro*. SP: Ática, 1988.

ALENCAR, José de. *Ubirajara*. SP: Martin Claret, 2003.

ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. RJ: José Olympio, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ANDRADE, Mário de, “Elegia de Abril”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário, *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1990.

AQUINO, Marçal. *O Amor e Outros Objetos Pontiagudos*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

ARISTÓTELES. *Arte retórica - Arte poética*. SP, Difel. 1964 (Col. Clássicos Garnier).

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Abril Cultural, 1971.

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio, Aguilar, 1962.

ASSIS, Machado. *Ressureição*. Rio, Aguilar, 1962.

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. Porto Alegre: LP&M, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. SP, Cultrix, 2001.

BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio & CASTELLO. *Presença da Literatura Brasileira – História e Antologia*. São Paulo: Difel, 1985.

CARPEAUX, Otto Maria, *História da Literatura Ocidental*. RJ: O Cruzeiro, 1966.

CONY, Carlos Heitor & LEE, Anna. *O Beijo da Morte*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

DOURADO, Autran. *O meu mestre Imaginário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Violetas e Caracóis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Confissões de Narciso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Gaiola Aberta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- _____. *Solidão Solitude*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____. *Um Artista Aprendiz*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions Du seuil, 1987.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/16097>. Em 16/02/2008.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1964.
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Teresa Montero (Org.). RJ: Rocco, 2002.
- LUFT, Lya. *Pensar é transgredir*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MORAIS, Fernando, *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. SP: INL, 1973.
- OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Edição Fac-Similar, 1705 – 2005. Ivan Teixeira (Org.). Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- PEN, Marcelo. *Henry James – A Arte do Romance*. São Paulo: Globo, 2003.
- QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- _____. *João Miguel*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *A Casa dos Budas Ditosos*. RJ: Objetiva, 1999.
- SARNEY, José. *Saudades Mortas*. São Paulo: Arx, 2002.
- SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- YOUNG, Fernanda. *Carta Para Alguém Bem Perto*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.