

A mimese em *Tutaméia*: considerações acerca da anedota de abstração

Maryllu de Oliveira Caixeta¹

RESUMO: Pensaremos a representação em *Tutaméia* considerando os deslocamentos dos limites das linguagens literárias miméticas da tradição aristotélica efetuados pela ficção de Rosa. Particularmente, analisaremos o conceito "anedota de abstração" que como inovação estrutural e instrumento de transcendência esclarece essa recusa da acepção clássica de mimese.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Tutaméia*; anedota de abstração.

Mimesis in *Tutaméia*: reflections on the story of abstraction

ABSTRACT: Let us think carefully about the representation in *Tutaméia* considering the limit shifts of the mimetic literary languages, tradition given by the Aristotelian fiction, which is printed indeed into the fiction provided by Guimarães Rosa. Particularly the concept "story of abstraction" has been analyzed such as that innovation and structural instrument of transcendence, explaining the refusal of the classic sense of mimesis.

Key words: Guimarães Rosa, *Tutaméia*, story of abstraction.

1. APRESENTAÇÃO DA OBRA E DA RECEPÇÃO

õ*Tutaméia*: terceiras estóriasö (1967) foi a última obra publicada por João Guimarães Rosa em vida. Segundo Vera Novis, a crítica recebeu *Tutaméia* (1967) com desinteresse quase absoluto, de 1967 a 1989, por duas razões. Primeiro, a monumentalidade de õ*Grande sertão*: veredasö, diante de que os minicontos das *Terceiras estórias* pareceram uma involução. Segundo, as numerosas inovações estruturais causaram desconcerto e o humor foi considerado excessivo (NOVIS, 1989, p. 22) dado o contexto de transformações que o Brasil atravessava, inclusive a

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela UNESP. maryllucaixeta@yahoo.com.br

passagem de rural a predominantemente urbano. Entre as inovações estruturais de maior relevo, a obra conta com quatro prefácios intercalados a quarenta minicontos ou estórias de duas a três páginas cada, recorre frequentemente a enunciados e enredos operados por paradoxos, paratextos, um índice de leitura nas páginas iniciais e outro de releitura nas finais. Mais recentemente, *Tutaméia* volta a chamar a atenção da crítica interessada no debate estético provocado por essas inovações estruturais que podem servir como chaves de leitura da obra. Rosa declarou a Paulo Rónai a importância que dava a *Tutaméia*, que ironicamente significa também quase nada (RÓNAI, 1979, pp. 193-194).

Em *Tutaméia*, as inovações estruturais sinalizam a ordenação da obra pelo autor: o título duplo e ambíguo, que também muda de posição nos índices inicial e final, com epígrafes que aconselham a outra leitura da obra orgânica como exercício paciente de iluminação, quatro prefácios, que apresentam, analisam e contextualizam a categoria narrativa estória, de que a anedota de abstração é o dispositivo mínimo. As inovações estruturais mencionadas favorecem o debate estético que pensaremos nesse artigo, a partir do que Hansen classifica como uma recusa das acepções clássica e realista de representação que tomam a forma como mediação a modelos e não como mecanismo produtor de sentido (HANSEN, 2007, pp. 59-62). As acepções clássicas de mimese supõem uma dualidade do real e do representado: representação, expressão, realismo, cópia fotográfica, aspiração à idealidade, etc. (COSTA LIMA, 1980, p. 48). Propomos uma apresentação panorâmica da acepção clássica de mimese considerando alguns aspectos da *Poética* de Aristóteles, que inaugura o estudo sistemático da mimese. A partir dessa contextualização do problema da mimese, pensaremos a representação em *Tutaméia* considerando a recusa das acepções clássicas pela ficção de Rosa, que deslocou os limites das linguagens literárias miméticas da tradição aristotélica.

Conforme o entendimento de João Adolfo Hansen (2007) acerca do conceito de arte em Guimarães Rosa, a forma efetuada pelo ficcionista produz indeterminação e frustra as tentativas habituais do leitor de sobrepor essa forma a representações já conhecidas. Rosa elabora a ficção da língua pré-Babel que reescreve como se fosse a expressão de uma comunidade arcaica pertencente a uma era de ouro particularizada por não impor padrões lineares à compreensão. A negação da lógica incluída nesse estilo arcaico não redundou em elogio do atraso, do irracionalismo ou da experiência irreflexiva dos personagens, mas inventa o sertão e pressupõe a

avaliação dos procedimentos artísticos pelo autor. Para negar a lógica uniformizadora e criar o estilo singular do sertão, o autor recusa as acepções clássica e realista de representação como mediação da forma a modelos ou a esquematização exterior. Com destaque entre os procedimentos que singularizam o estilo no tipo de representação efetuada por Rosa, a insistência em enunciados operados por paradoxos: *Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo* (ROSA, 1979, p. 12) [grifos do autor]. Em declarações como a entrevista a G. Lorenz, Rosa usa o termo "lógica" como metáfora crítica dos esquemas instrumentais das linguagens da indústria cultural e dos padrões de representação literária que não mais produzem ideias: *Zola vinha apenas de São Paulo*. A negação da lógica recusa a ideia de que a representação resultaria da aplicação de padrões normativos com validade lógica referendada por determinada tradição, esquema ou grupo.

Ora desqualificada como padrão linear imposto à compreensão, ora excluída como "intelectualismo" e "racionalismo" redutores, a "lógica" é caracterizada como esquematização exterior. A negação parece um essencialismo idealista, mais ainda quando a figuração de seus personagens como seres arcaicos que a dispensam é interpretada como expressão de crenças religiosas do homem Rosa. Funcionalmente, porém, a negação da "lógica" na invenção do sertão é avaliativa dos procedimentos artísticos do autor, indicando que seu projeto poético não se reduz à "irracionalidade" regressiva do mito e do arcaico. Insistindo no valor da enunciação operada por paradoxos por oposição à enunciação "lógica", que pressupõe o princípio do 3º excluído e da contradição dos enunciados de V/F, Rosa evidencia que sua ficção é como prática de um autor e efeito num leitor que desloca os limites das linguagens literárias miméticas da tradição aristotélica, produzindo a forma como indeterminação das representações conhecidas do leitor. Sua ficção opera com decisões, que evidenciam o arbitrário construtivo da representação, não com adequações verossímeis da palavra e dos enunciados a opiniões preestabelecidas como verdadeiras: *Pão ou pães é questão de opiniões*, diz Riobaldo.

A ficção da língua "pré-babélica" entendida como metáfora mitológica efetua uma técnica de reescritura da língua, que Rosa nomeava recorrendo à expressão "álgebra mágica" de Novalis e que, na obra do autor brasileiro, para Hansen, se combina à ficção da fábula.

Para nomear a técnica aplicada à reescritura da língua, falava de alquimia e também usava a expressão de Novalis, "álgebra mágica", com que o poeta define a poesia como expressão do "real autêntico absoluto". Como dispositivos retóricos dessa "álgebra mágica", a recategorização e a reclassificação substituem os signos mediados pela representação, signos indiretos, arbitrários e imotivados próprios dos usos gramaticalmente normativos e literariamente realistas, por figurações imediatas, inventadas como se colhidas na aurora de uma língua anterior às convenções gramaticais e estilísticas. Pontualmente, a "álgebra mágica" opera por analogia, que inventa termos inesperados; por transposição, que reclassifica classes gramaticais; por derivação, que usa afixos de maneira imprevista. O autor também falsifica etimologias; usa arcaísmos como predicados de neologismos ou vice-versa;

tem predileção pela frase nominal encabeçada por anacolutos ou acumulada de participios passados acompanhados da predicação visualizante dos nomes etc.

Até aqui, expomos o percurso pelo qual chegamos ao tema desse artigo: os deslocamentos dos limites das linguagens literárias miméticas da tradição aristotélica efetuados pela ficção de Rosa.

2. Leitura de *Tutaméia*;

Em *Tutaméia*, entre as inovações estruturais que sinalizam a ordenação da obra pelo autor, tomaremos para análise aquelas que evidenciam o deslocamento dos limites das linguagens literárias miméticas da tradição aristotélica. Retomando a explicação de Hansen (2007), a ãnegação da lógica abrangida pelo estilo arcaico do sertão rosiano com sua ãlngua pré-Babelõ pressupõe a avaliação dos procedimentos artísticos pelo autor que recusa a lógica como adequação da forma a modelos sensatos de representação. Em *Tutaméia*, as inovações estruturais, principalmente os prefácios, indicam o tipo de representação efetuada por Rosa. Nos ateremos ao primeiro prefácio que coloca em questão a ordem como princípio aristotélico da ideia de gênero e o racionalismo. O autor apresenta a categoria narrativa estória e a avalia isolando a anedota de abstração como seu dispositivo mínimo. *Tutaméia* emprega a metáfora da obra orgânica que nela sofre um deslocamento semântico, pois o autor a caracteriza como constructo ficcional ao indicar como a ordenou, o que confunde os termos do que já referimos acerca do *pathos* dos tempos modernos, quando a produção humana contraria a identificação metafísica entre ser e natureza. Abolindo as contradições, o autor classifica *Tutaméia* como obra orgânica e trata-a como constructo ficcional. A definição da estória retoma a comparação aristotélica entre a poesia e a história, mas em *Tutaméia* a estória recusa a história e a História em nome da superioridade da anedota de abstração entendida como instrumento de transcendência chistosa com seus jogos verbais e enunciados operados por paradoxos. Desse modo, a estória retoma os critérios aristotélicos da inteligibilidade e superioridade filosófica da poesia e os torna problemáticos ao optar pela lógica do paradoxo como atualização da transcendência instrumentalizada pelas anedotas de abstração. Se Aristóteles preocupava-se com os pressupostos éticos da retórica de não senso dos sofistas, a anedota de abstração é um dispositivo que desarma o lugar-comum a que a razão instrumental foi reduzida na civilização industrial.

Em *Tutaméia*, os gêneros estão baralhados na categoria narrativa estória: prefácios e contos aparecem juntos no primeiro índice da obra, ambos são estórias. Os prefácios de *Tutaméia* não cumprem a função nem a posição tradicional do gênero prefácio, que inclui textos objetivos ou breves, claros e introdutórios, colocados no começo do livro, explicativos das propostas ou conteúdos abordados pelo autor que dialoga com os leitores de seu tempo. Com exceção do prefácio *“Nós, os temulentos”*, de quatro páginas, ainda que não sejam textos longos, os outros três prefácios são maiores que os contos que têm de três a quatro páginas, o que torna a brevidade mais enfática nos contos que nos prefácios de *Tutaméia*. Os prefácios são intercalados aos contos e apenas o primeiro, *“Aletria e hermenêutica”*, ocupa a posição tradicional nas primeiras páginas do livro. As explicações sobre as propostas e os conteúdos abordados pelo autor não são apresentadas de modo objetivo, ou seja, nem breve nem imparcial nem clara, nesses prefácios que são narrativas armadas como obstáculos para o leitor. Apenas o primeiro prefácio simula objetividade dada a escolha de uma perspectiva narrativa externa que estiliza impessoalidade recorrendo ao pronome *“se”* para completar, indeterminar e realçar os verbos. *“A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota; Está-se a achar que se ri; Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia”* [itálicos do autor/negritos nossos]. A definição de estória, que inicia o prefácio *“Aletria e hermenêutica”*, não recorre à categorização por espécie, classe, estilo, etc., mas à abrangente proposição do modo de ser da estória que se diferencia da história (gênero narrativo) por vontade e da História (processo social) por dever. *“A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”* (ROSA, 1979, pp. 3-4) [grifos do autor]. Ao invés de passar a uma explicação das particularidades desse modo de ser da estória, o prefaciador ocupa-se apenas de um tipo específico de anedota com que a estória quer-se um pouco parecida esporadicamente: a anedota de abstração. Seleciona anedotas de abstração sobre as quais faz observações pontuais que encaminham o leitor à proposta estética implícita nessa série de anedotas. Da primeira à décima página, o prefaciador seleciona, categoriza e avalia as anedotas de abstração com parcialidade.

Nos termos de Sperber (1976, pp. 152-155), considerado o percurso da obra de Sagarana até *Primeiras estórias*, teria se desenvolvido uma desnaturalização progressiva do signo cada vez mais assumido como algo que remete ao signo. Segundo Costa Lima (1983, pp.

501-504), nas *Primeiras estórias* a forma narrativa se desenvolve comparativamente a *Sagarana*, em que a narrativa ainda assenta-se fielmente ao anedótico com a narração de acontecimentos bem definidos complementados por descrições minuciosas. Do conto *Minha gente* extraímos a seguinte passagem: *ONTEM*, estive aqui na fazenda um rapaz da vila. Bem vestido, simpático. Mas, logo que eu soube que ele viera quase somente para ver Maria Irma, tive-lhe ódio (ROSA, 1971, p. 206). Já em *Primeiras estórias*, o autor reitera na narrativa enunciados de ordenação segmentada, lacunar, intercalados por imagens imprecisas e cumulativas, o que abre um leque de perspectivas. Tomemos como exemplo o seguinte trecho do conto *Luas de mel*: *A gente se mexendo, tranquilos, o tempo crescendo, parado. Do jeito, passou-se esse dia, em ouros e copas; enquanto nada. A linda Moça, lá dentro, no oratório rezava* (ROSA, 1988, p. 99). Esse *tratamento mais depurado do elemento anedótico* substitui o desenvolvimento discursivo, aquele que apresenta tudo bem explicado, por segmentos sugestivos que encurtam a narrativa. Esse acúmulo de imagens intercaladas à mimese dos acontecimentos vai dando progressão e desenvolvimento ao sentido total da obra com o anedótico reduzido. Em *Tutaméia*, vejamos, por exemplo, como o narrador de *Desenredo* informa o destinatário acerca da reação de Jó Joaquim à traição de sua própria amante ao marido, com um terceiro.

Soube-o logo Jó Joaquim, em seu *franciscanato*, dolorido mas já medicado. Vai, pois, com a amada se encontrou ó ela *sutil como uma colher de chá, grude de engodos*, o firme fascínio. Nela acreditou, *num abrir e não fechar de ouvidos*. Daí, de repente, casaram-se. Alegres, sim, para *feliz escândalo* popular, por que forma fosse [grifos nossos].

Desenredo é um conto já bastante conhecido e estudado, sabemos que nele as traições da amada vão se repetindo e sendo sucessivamente perdoadas pelo protagonista a ponto de a fábula ser posta em ata (Rosa, 1979, pp. 39 e 40), ou seja, tornar-se relato de coisa acontecida. A conexão necessária e racional dos acontecimentos é confundida pelo princípio paradoxal da inocência da amada como ideia desvinculada das ações adúlteras que as caracterizariam caso se tratasse de uma forma sensata de representação. Com o anedótico depurado, é narrado apenas o rigorosamente necessário à sucessão do enredo constituído por conexões inusitadas da mimese dos acontecimentos com as imagens que ampliam suas significações opondo novas dificuldades aos hábitos mentais do leitor. Imagens intercaladas à mimese dos acontecimentos, como as produzidas pelas predicções imprecisas que grifamos logo acima, vão sugerindo, aos poucos, o

sentido paradoxal de Jó Joaquim inocentar a amada adúltera e reincidente, seja retórica amorosa baseada no comportamento do protagonista ou reavaliação dos padrões de representação.

Tratando de *Primeiras estórias*, Costa Lima atribui a um olho englobador a composição desse sentido impreciso do todo que as imagens ajudam a desenvolver (COSTA LIMA, 1983, pp. 500-502). Em *Tutaméia*, a obra inclui o leitor impedindo-o de atribuir existência concreta e objetiva à realidade fictícia, mas sem desencorajá-lo, ao contrário, estimulando com humor e contos de finais felizes. Embora as diferenças entre os gêneros tragédia e comédia sejam muito amplas para caberem no panorama que propomos da acepção clássica de mimese com foco em alguns aspectos da *Poética* que sistematiza e dignifica a mimese trágica, cabe mencionar que alguns críticos têm aproximado *Tutaméia* da comédia clássica. Benedito Nunes observou que o tom geral de *Tutaméia* é de comédia com o mito e a fábula sendo elementos da *poiesis* que a narrativa rosiana atualiza. As estórias de *Tutaméia*, poeticamente ordenadas, dividem-se em quatro grupos, cada um dos quais antecedido de prefácio, e em cada qual muda o tom da comédia, que é geral (NUNES, 1976, p. 203). Em tese recente acerca da natureza e funções do cômico em *Tutaméia*, Ramos identifica em *Aletria* e *hermenêutica* a síntese de questões pertinentes à natureza, função e estruturas do cômico, desdobradas em toda a obra. Ao invés de causar riso, a função dos elementos cômicos em *Tutaméia*, como a surpresa da anedota, seria fornecer um método e um instrumento à transcendência (RAMOS, 2008, p. 1). Esquemáticamente, cada estória de *Tutaméia* apresenta uma anedota de não senso em que encontramos o protagonista numa situação-limite inicial (pobreza, orfandade, exílio, desastre natural, crime, etc.) para o vermos superá-la, sempre surpreendentemente. Essas superações sinalizam a opção pelo final feliz, que é elemento da convenção cômica, assim como personagens de extratos sociais baixos e o humor na abordagem dos erros dos heróis que desvia a representação das comoções profundas geralmente associadas a situações-limite. Arêas informa que, embora o final feliz frequentemente sirva para diferenciar a comédia da tragédia, precisamos situá-lo como convenção e lembrar que ambos os gêneros atualizam a lógica ambígua do mito oferecendo oportunidade de reflexão (GILLES GIRARD E RÉAL OUELLET, 1980, p. 189 *apud* ARÊAS, 1990, pp. 15-16).

A mimese das ações trágicas visava provocar temor e piedade (catarse) acompanhados do reconhecimento (passagem do desconhecimento ao conhecimento), que de preferência deve

coincidir com a peripécia, que é um acontecimento inusitado que muda o destino dos personagens e, assim, revela a lógica profunda que rege o enredo e que escapava à *doxa* dos personagens e/ou dos espectadores. Em síntese, a partir da peripécia, o caráter causal, provável mas inusitado do enredo, pode ser reconhecido pela assistência surpreendida (GAZONI, 2006, pp. 74-79) [nota 183]. A estória realiza no leitor um tipo de purgação diferente por meio da anedota de abstração, que serve como instrumento de transcendência (ROSA, 1979, p. 3): esconjura a obsessão do leitor por determinar a finalidade da ficção e dispara efeitos inusitados que transtornam as conexões da razão instrumental. Rosa declarou a Paulo Rónai que armou tudo em *Tutaméia* para submeter o leitor a uma corrida de obstáculos (RÓNAI, 1979, p. 194). O autor, na função de selecionar e ordenar segmentos narrativos como obstáculos, assume a posição de operador do dispositivo que armou para o leitor. O anedótico é reduzido e aerado por lacunas que colocam em evidência a representação. O leitor tem de se perguntar constantemente o que afinal está acontecendo e que sentido isso teria, reconhecendo que nada escapa à dúvida. As hipóteses interpretativas vão ganhando força na medida em que podem ser relacionadas entre si, na leitura da obra. Esse tratamento do anedótico requer do leitor total atenção para a estória que atende parcialmente ao preceito aristotélico: produz-se contra as expectativas, mas não para revelar o princípio racional encerrado no enredo e, sim, para oferecer obstáculos à tendência do intérprete a procurar na forma um guia definitivo, moral ou estético. A anedota de abstração prolonga indefinidamente os efeitos surpresa transformando-os numa espécie de transcendência entendida como escalada desses obstáculos que a forma propõe ao leitor com a promessa de saltos luminosos ou raciocínios superiores ao lugar-comum.

O primeiro prefácio de *Tutaméia*, *Alétria e hermenêutica*, começa apresentando uma breve definição da estória. Em seguida, isola para análise seu único elemento positivo: a anedota de abstração com o anedótico maximamente depurado que serve de instrumento à análise da poesia e à transcendência. Por vontade e dever, a estória coloca-se negativamente em relação à história (gênero narrativo) e à História (processo social). Por vontade, a estória pode ter um sentido positivo, aproximado da anedota, já que *às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota*. Não qualquer uma, mas a anedota de abstração avaliada pelo autor que fornece exemplos delas por quase todo o prefácio *Alétria e hermenêutica* e chama a atenção do destinatário para os procedimentos, mas sem desenvolver explicações a respeito, sem fechar o

circuito que induz a ãabstraçãoõ. A anedota de abstração combina propriedades de formas comunitárias como a adivinha, o Koan², e o provérbio que é uma possível ruína de mito³.

Por narrativa comunitária entendemos aquela em que, embora previsível a autoria individual, cabe à comunidade o papel de preservação, escolha e propagação. Por definição, a narrativa comunitária é alheia ao ou independente do livro, sendo pois antagônica, quer ao poema gráfico quer a gênero, como o romance, que supõe o desenvolvimento da imprensa e o declínio do relato oral (COSTA LIMA, 1974, p. 17).

As formas comunitárias de narração têm em comum a brevidade de uma ou poucas frases, a autoria anônima ou irrelevante, a divulgação oral ou pública sustentada graças ao prazer memorável dos jogos verbais e à função de portarem valores admitidos nas comunidades em que circulam, não são livrescas nem classificadas por gêneros, por fim podem estar relacionadas a características transcendentais⁴. O prefaciador seleciona exemplos de anedotas de abstração, avalia-os e chama a atenção do destinatário para os procedimentos, mas sem desenvolver explicações a respeito, sem fechar o circuito que induz o leitor à ãabstraçãoõ vulgarmente entendida como sugestão de um significado vago ou sem aplicação imediata. A anedota de abstração sustenta o efeito surpresa da anedota indeterminadamente num processo que estimula à compreensão resumida e totalizadora como a que a poesia e a transcendência nos ajudam a produzir.

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência (ROSA, 1979, p. 3) [grifos do autor].

² O dicionário Houaiss define o Koan da seguinte maneira: õ/ko:aNdc/ [jap.] *s.m.* REL no *zen-budismo*, sentença ou pergunta de caráter enigmático e paradoxal, us. em práticas monacais de meditação com o objetivo de dissolver o raciocínio lógico e conceitual, conduzindo o praticante a uma súbita iluminação intuitiva *cf. zen* ETIM jap. *kóan* 'id.', de *kó* 'público' e *an* 'plano, proposição'õ (Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 2.0a).

³ Sobre a relação entre os provérbios e os mitos: õAmbos remetem à oralidade, à narrativa comunitária. Mais ainda: assim como o mito é uma linguagem pela qual a comunidade se mede com os desafios básicos e elementares à vida humana, assim também, limado pelas gerações, o provérbio condensa um ensinamento básico. Conhecimento fragmentado ó talvez mesmo ruína de mitos ó, o provérbio encarna a parte duma cosmovisão, que, entretanto, não saberíamos reconstituir, pois, ao contrário do que sucede com a narração mítica, sua propagação nos impede de conhecer o contexto primitivo de que derivouõ (COSTA LIMA, 1974, p. 16).

⁴ O koan conduz à iluminação, o provérbio é uma possível ruína de mitos. A tese de Marini-Iwamoto informa que a adivinha assume alguma função em rituais fúnebres, principalmente na Índia e em algumas tribos da África. Em várias culturas, a adivinha também assume funções lúdicas e pedagógicas. Alguns estudiosos, como Florestan Fernandes, não estão de acordo quanto à função que a adivinha assume em velórios ser ritual e acreditam que pode se tratar apenas de um passatempo, o que o sociólogo observa com base em velórios do interior paulista. Conforme Tessonneau, no Haiti a ãassociação das adivinhas com o período da noite (estejam elas presentes nas vigílias esporádicas ou nas mortuárias) está diretamente relacionada a características transcendentaisõ (MARINI-IWAMOTO, 2006, pp. 7-20).

Grosso modo, a abstração e a transcendência podem ser entendidas como operações mentais que extrapolam os dados oferecidos pela experiência. A abstração excede o dado empírico, realizada por uma operação mental que isola a parte do todo para o classificar, avaliar e simplificar a comunicação do resultado. Já a transcendência apoia-se em uma ideia ou em um princípio divino para se colocar em posição de importância superior e distanciada da realidade sensível. O prefácio *ÕAletria e hermenêutica* propõe a abstração da estória ao isolar para análise sua propriedade anedótica específica classificada como anedota de abstração. As anedotas de abstração depuram e parodiam procedimentos técnico-gramaticais de formas comunitárias de narração: 1) a exemplo da simulação de sabedoria comunitária dos provérbios que reverte a desaprovação implícita no conhecido provérbio sobre a tempestade desnecessária em ordinário copo d'água *ÕCopo não basta: é preciso um cálice ou dedal com água, para as grandes tempestades* - e, em graus maiores, a anedota de abstração ilustra operações de transcendência ao criar uma analogia entre o telégrafo sem-fio e um cachorro de tronco e pés invisíveis:

Sintetiza em si, porém, próprio geral, o mecanismo dos mitos ó sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível ó a maneira de um sujeito procurar explicar o que é o telégrafo sem-fio:

- *ÕImagine um cachorro basset, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas. Se se belisca a ponta do rabo, em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir...õ.*
- *ÕE é isso o telégrafo-sem-fio?õ*
- *ÕNão. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorroõ (ROSA, 1979, pp. 12 e 5) [itálicos do autor/negritos nossos].*

2) No caso das outras formas comunitárias de narração (adivinha, Koan), que a estória também toma por paradigmas narrativos, seus jogos verbais produzem perspectivas superiores em sugestionamento às oferecidas pelo circuito fechado de uma anedota comum que conduz a interpretação com pistas que levam a um resultado inequívoco:

Ainda uma adivinha õabstrataõ, de Minas: õO trem chega às 6 da manhã, e anda sem parar, para sair às 6 da tarde. Por que é que não tem foguista?õ (Porque é o sol). Anedótica meramente.

Outra, porém, fornece vários dados sobre o trem: velocidade horária, pontos de partida e de chegada, distância a ser percorrida; e termina: - õQual é o nome do maquinista?õ Sem resposta, só ardilosa, lembra célebre koan: õAtravessa uma moça a rua; ela é a irmã mais velha, ou a caçula?õ Apondo a mente a problemas sem saída, desses, o que o senista pretende é atingir o satori, iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções (ROSA, 1979, pp. 7-8) [itálicos do autor/negritos nossos].

A adivinha que interessa à anedota de abstração assemelha-se ao Koan ao descrever peculiarmente um objeto desconhecido estimulando o receptor a identificá-lo quando, na verdade, a descrição é cuidadosamente preparada para tornar essa referência impossível.

O prefaciador seleciona exemplos dessas anedotas de abstração para demonstrar exemplos das técnicas empregadas que permitem a previsão de efeitos específicos: os de chiste, comicidade, riso, sublime, grotesco, graça, humour (ROSA, 1979, pp. 3-11). Esses efeitos têm em comum com a transcendência resultarem de operações mentais indutivas de que o autor abstrai as técnicas elaborando-as em jogos verbais chamados anedotas de abstração. O prefaciador elenca esses efeitos semelhantes à transcendência por referirem algo deixado ão arõ e reserva ao chiste o papel de afastar a domesticação do raciocínio. O autor de um dito chistoso, como informa a obra célebre de Freud sobre o assunto, deseja repetir o prazer que teve em criá-lo transmitindo-o a outra pessoa (FREUD, 1954, p. 156). O chiste só se realiza na comunicação e depende do ouvinte que completa a relação implícita. *ãNão é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento* (Rosa, 1979, p. 3) [grifos do autor]. Esses ditos chistosos propõem realidades superiores ao romperem o lugar comum, a *õgoma arábica da língua cotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru* (ROSA, 1979, p. 4). O dito chistoso também pressupõe a perspectiva superior que caracteriza um tipo acessível de abstração e transcendência que exigem habilidade mental e humor. As anedotas de abstração negam a lógica em enunciados operados por paradoxos ou não sentidos em série, que proporcionam ao leitor a ãtranscendênciaã ou perspectiva considerada superior em avaliação que inverte a desaprovação dos clássicos ao não senso e impede a associação direta entre mimese e *physis* interpondo um salto transcendental entre elas. O prefaciador explica que a anedota de abstração cumpre a função de propiciar o ãsupra-sensoã aproximando mito e não senso:

Serão essas [anedotas de abstração] ó as com alguma coisa excepta ó as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colidem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. 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. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o ãMito da Cavernaã (ROSA, 1979, pp. 3-4) [chave nossa].

As anedotas de abstração acompanhariam os limites do não senso que reflete por um triz o supra-senso produzido na transcendência. O não senso reflete por um triz a coerência do mistério geral porque oferece o que não encerra, a diferença, o excedente a ser produzido ou o leite que a vaca não prometeu. Nos índices, a primeira epígrafe promete iluminação a cada outra leitura da obra (fragmentada/enciclopédica/orgânica) e aconselha paciência para a segunda leitura. As referidas epígrafes citam Schopenhauer: 1) de leitura; *õDaí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outraö*; 2) a epígrafe de releitura transfere da obra para a passagem o conselho da necessidade da segunda leitura: *õJá a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vêzes ler-se duas vêzes a mesma passagemö*. Se é preciso ler duas vezes a obra e duas vezes cada passagem, quantas vezes será preciso ler *Tutaméia*?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS;

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

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

CARPEAUX, Otto Maria. A literatura grega. In: *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959, pp. 51-106.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria ó literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2007.

_____. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio de Faria (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pp. 500-513. (Fortuna Crítica).

_____. *Mímesis e modernidade ó formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. *Revista colóquio/Letras*, n. 17, pp. 14-28, jan. 1974.

DETIENNE, Marcel. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Maspero, 1973.

FREUD, Sigmund. O chiste e sua relação com o inconsciente. In: _____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: 1954?

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

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

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pp. 62-97. (Fortuna crítica).

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

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense ó Universitária, 1987.

NOVIS, Vera. *Tutaméia ó engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. Tutaméia. In: _____. *O Dorso do tigre*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

RAMOS, Jacqueline. Tutaméia: comicidade e representação. *Anais online do XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*, 13 a 17 de jul. 2008 USP ó São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/048/JACQUELINE_RAMOS.pdf>. Acesso em: 15 de março 2010.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de *Tutaméia* e As estórias de *Tutaméia* (apêndice). In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia ó terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Tutaméia ó terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

Recebido em 19 de dezembro de 2013.

Aprovado em 01 de janeiro de 2013.