

“SALVEM-SE CÓCEGA E MÁGICA”:
O CONCEITO DE ANEDOTA DE GUIMARÃES ROSA

*“Salvem-se cócega e mágica”: the concept of
anecdote in Guimarães Rosa*

Giselle Bueno*

RESUMO

Este estudo parte de uma leitura do conceito de anedota de Guimarães Rosa, bem como de seu emprego poético e hermenêutico. A análise indica que o discurso rosiano não compartilha da compostura usual das teorias científicas e filosóficas do cômico. O compromisso do autor com suas ideias é antes estético e translógico que lógico: jogada crucial cuja mira é o salto do cômico ao suprasenso.

Palavras-chave: *João Guimarães Rosa; Tutameia: terceiras estórias; Aletria e hermenêutica.*

ABSTRACT

This study starts from a reading of João Guimarães Rosa's concept of anecdote, as well as from its poetical and hermeneutical usage. The analysis indicates that Guimarães Rosa's discourse does not share the usual orderliness of philosophical and scientific theories on the comic. The author's commitment to his ideas is, before anything else, aesthetic and logic-transcendent than only logical: a crucial move whose goal is to jump from the comic to the 'supra-sense'.

Keywords: *João Guimarães Rosa; Tutameia: third stories; Aletria and hermeneutics.*

* Pós-Doutoranda em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem/ UNICAMP, com bolsa da FAPESP/Processo nº 12/50427-8. As páginas que se seguem são, simultaneamente, resultado e desenvolvimento de meu doutorado, que se realizou pela USP com bolsa do CNPq.

No primeiro prefácio de *Tutameia: terceiras estórias* (ROSA, 1968)¹, intitulado "*Aletria e hermenêutica*", Guimarães Rosa defende ludicamente a ideia de que certo tipo de humor pode funcionar como mediador entre o prosaico e o transcendente. De modo mais preciso, as anedotas de abstração seriam catalisadoras de uma razão mais arejada ou flexível, ou ainda do alegórico espiritual, do pensamento mágico, do sublime e do suprasenso, para citar algumas das expressões que vão surgindo no correr do texto:

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 emprêgo a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. [...] 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 escancha ["alarga", "abre", "afrouxa", "quebra"] os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.

Não que dê tôda anedota evidência de fácil prestar-se àquela ordem de desempenhos; donde, e como naturalmente elas se arranjam em categorias ou tipos certos, quem sabe conviria primeiro que a respeito se tentasse qualquer razoável classificação. E há que, numa separação mal debuxada, caberia desde logo série assaz sugestiva – demais que já de si o drolático [= "que diverte", "que provoca o riso"] responde ao mental e ao abstrato – a qual, a grosso, de cômodo e até que lhe venha nome apropriado, perdõe talvez chamar-se de: anedotas de abstração.

Serão essas – as com alguma coisa excepta ["retirada", "subtraída", "excluída"] – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu (ROSA, 1968, p. 3).

Rigorosamente o que diz o ficcionista é isto: *será anedota de abstração toda aquela em que algo é retirado*. Bem, isto soa mais como paródia da atividade taxinômica. Sob perspectiva classificatória, pouco se esclarece, apesar da contextura de refinado intelectualismo. Este critério de distinção, tipificação e ordenação é concebido e exposto muito genérica e sucintamente, revelando-se, paradoxalmente, isento de potencial contrastivo, suscetível de ser reconhecido em uma extensíssima variedade de anedotas. A palavra "coisa", por exemplo, é de uma imprecisão que tudo e nada designa. Além disso, Guimarães Rosa abstém-se de discriminar analiticamente

1 Adotarei, para o título do livro, a ortografia atual, sem acento: *Tutameia*.

as três instâncias ou elementos que, *grosso modo*, interferem no processo anedótico: o emissor/humorista, o texto (no caso, escrito) e o receptor. Em qual ou em quais destas esferas sucederia a tal da abstração? Dá-se ela na mente de quem lê ou de quem cria a anedota? Ou ainda: algo seria retirado no texto? Por exemplo, por alguns de seus personagens, não raro, aliás, tipos distraídos, abstraídos. Os chistes e bromas e ditos que o autor dissemina por todo o prefácio, bem como o “frio exame” que executa neles, dão margem às três possibilidades, o que torna plurivalente e intrincada a proposição inicial. Ora, nada disso surpreende verdadeiramente porque toda esta largura da definição, já em si meio infantil e brincalhona pelo que contradiz do propósito delimitador, tem orientação estética; ela dá liberdade à criatividade hermenêutica de Guimarães Rosa. A “*coisa excepta*” pode ser uma ideia, um tema para meditação, uma parte de um objeto, um objeto inteiro, um contexto, um estilo, uma forma ou estrutura, etc. – e de tal sorte que não se trata aqui, sem mais, do conceito de abstração filosófico e psicológico tradicional, se bem que ele esteja incluído e mesmo em destaque (*vide* a primeira anedota escolhida abaixo para análise). Dito tudo de outra forma: as alogias ou *nonsenses* arrolados em “*Aletria e hermenêutica*” nascem, segundo a proposta chalaceira do prefaciador, de um premeditadamente maldefinido *movimento de abstração* ou ainda *exclusão/ex-ceção em sentido etimológico*; e, a partir daí, de uma série de operações, disposições e situações tomadas, estética, jocosa e livremente, como desdobramentos sinonímicos ou subgenéricos da imagem original, aquela da abstração. Repare o leitor, por exemplo, em uma subespécie expressamente nomeada da anedota de abstração, a “definição ‘por extração’”². Nela, ao menos em um dos vieses de leitura, *abstrair* equivale a *extrair* ou *subtrair*, e aquilo que é subtraído são as frações de uma imagem de um objeto, uma faca: — ‘O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...’ (ROSA, 1968, p. 5). Como é visível, o discurso está a léguas da compostura usual das teorias filosófico-científicas do cômico; leia-se, para comparação, Schopenhauer (2009), Bergson (2007), Berger (1999), entre tantos outros. A seriedade aqui é de outra ordem. A voz autoral não possui comprometimento lógico austero com sua teoria – e sim poético. O compromisso do escritor com seu ideário é antes estético e translógico que lógico: jogada crucial cujo alvo é o pulo do cômico ao excelso.

Em síntese: a noção de anedota de abstração não deve ser reduzida a outras similares ou já conhecidas, como “chiste” ou “piada”. Dada a sua caracterização peculiar, ela encerra os gêneros os mais diferenciados. Abrange, na verdade, todos os pré-textos ou intertextos ou alotextos encai-

2 Outros subtipos imaginados pelo prefaciador são, por exemplo, a “eliminação” (“parcial”, “total” ou “seriada”) e a “*niilificação enfática*” (ROSA, 1968, p. 5, 6 e 9).

xados em “*Aletria e hermenêutica*”: pilhérias *stricto sensu*, mas também coplas, adivinhas, parlendas, quadras, legendas, ditos de espírito, versos de poemas, etc.

As anedotas de abstração são selecionadas – ou, enquanto tais, melhor se diz, inventadas – porque, segundo o autor, provavelmente tocam, de modo mais direto, a ausência de sentido; “*e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria*” (ROSA, 1968, p.4). Eis aí uma das frases mais opacas e espantosas de toda a obra; e, sem dúvida, o paradoxo que exprime a esperança façanhuda que a fundamenta. A fé, a aposta, consiste em que a carência mesma de sentido – a razão de muita angústia – esteja a comunicar, miraculosamente, por um *és não és*, a coerência do mistério criador e circundante. Possivelmente porque o contrassenso, com seus silêncios e seu nada, é uma brecha que dá ao homem a possibilidade de um livre (e efêmero) contato com Aquele que fabula; a margem para criar(-se) e ser verdadeiramente. É assim que esta obra de Rosa se horroriza com o absurdo, mas também o ama.

Toda essa mirada capaz de transverter admiravelmente o ponto de vista – do nada para o tudo – será reencenada dos mais variados modos nas estorietas, chistes e ditos do prefácio tutameico; é, na realidade, movimento cardinal do livro: “*Salvem-se cócega e mágica, para se poder ler a vida*” (ROSA, 1968, p. 140). Ou ainda: “*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*” (ROSA, 1968, p. 4). Passo, então, a comentar algumas das anedotas de “*Aletria e hermenêutica*”, a fim de que se torne minimamente visível ao leitor o plano interpretativo risonho e hermético traçado pelo escritor mineiro, seu movimento misterioso ou enigmático: do prosaico para o sublime, do não senso para o suprasenso... ou não (porque por ora o que se enxergam são ainda aquelas “*tortas linhas*”).

A criptoteca rosiana começa com uma anedota-pesadelo que parece reclamar, como todo o livro, menos uma crítica que uma onirocrítica:

Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: –“Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!...” Larga o herói a carrocinha, corre, vò, vai, toma a barca, atravessa a Baía quase... e exclama: – “Que diabo! eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...” (ROSA, 1968, p. 4).

Imbecilidade e heroísmo misturam-se de modo inextricavelmente divertido e perturbador. O auge da estupidez mais inverossímil – trata-se de

um genuíno *nonsense* impenetrável em seu minimalismo chistoso – coincide com uma efêmera e estranha heroicidade.

De ponta a herói, esta é uma das transições que experimenta o personagem-ator da estorieta, a quem o leitor-espectador é instado a seguir para observar. Quando a voz berra, o viandante é retirado de seu anonimato e papel pequenito de indivíduo que, no curso ordinário da existência, labuta pela rua atrás da própria sobrevivência, impelindo para frente o carrinho de pão. Desde o início, portanto, encontra-se o leitor sob o discreto signo da máscara ou *sub specie theatri* (*théatron* – lugar aonde se vai para ver). “*Siga-se, para ver*” é, a propósito, caco verbal que tem inúmeras ressonâncias em *Tutameia*. A mais direta delas ocorre em “Azo de Almirante”: “Segue-se ver o que quisesse” (ROSA, 1968, p. 25). De fato, neste conto que pode ser atado de modo iluminador à pilhéria do Manuel-que-não-é-Manuel se destaca também a trajetória heroica.

A formulação linguística do grito tem sutilezas importantes. Em primeiro lugar, um equívoco travesso: a concisão eficiente exigida pela pressa da transmissão da emergência fica prejudicada na sintaxe frouxa das frases, que deixa as relações causais indeterminadas; não se sabe se a mulher está louca porque a casa queima em incêndio literal – sentido primeiro, mais próximo do trágico –, ou se a casa arde em fogo metafórico porque a mulher deu para louca – sentido segundo, mais próximo do cômico, efeito (também) da ambiguidade. Esposas meio birutas, às vezes verdadeiras megeras, são figuras comuns de *Terceiras estórias*. Em segundo lugar, é preciso notar que a forma da frase, num pequeno engodo, induz também o leitor a captar ali uma interpelação realmente direta ao passante: alguém “**lhe**” grita; “**tua**” mulher, “**tua**” casa.

De todo modo, ouvido o grito, palavra que arrebenta a condição trivial, voz sem corpo, vinda do nada, o primeiro gesto do figurante, já transmutado em herói, é desfazer-se daquilo que o amarra à subsistência; em seguida, jornada com largura: corre, voa, vai, embarca e... quase atravessa. Se bem que temporária e irônica (devido ao desfecho da piada), por que a promoção a herói? O ex-figurante ouve de maneira excêntrica: intuitivamente *abstrai*, por completo, o contexto da mensagem, inclusive o conteúdo semântico do “tu” que seria seu destinatário lógico: algum Manuel que tivesse casa e mulher em Niterói. *Distraído* (e, por outro lado, verdadeiramente concentrado), percebe, sobretudo, o cerne da função apelativa: Corre! Vai! Capta a urgência do socorro, a necessidade de uma ação, sem mais nada arrazoar: nem identidades nem interesses nem referentes empíricos. Escuta não o que a frase diz, mas a inflexão paralinguística de ordem, de chamado, que, secretamente, a ele também se dirige: alguém “**lhe**” grita. Por isso não deixa de ser, por um pouco, herói e Manuel.

Nisso tudo, toca-se o seguinte mote de *Terceiras estórias*: “como se da vida alguma verdade só se pudesse apreender através de representada personagem” (ROSA, 1968, p. 117). Ao ouvir na mensagem dirigida a outrem um apelo a si mesmo e agir, *esquece* sua própria individualidade e, como ator que é, torna-se outro, máscara admirável que, de certo modo, o faz ser mais plenamente; herói, reorienta-se. Quando menos tem personalidade – quando corre a Niterói e *abstrai* quem é tanto quanto quem não é –, mais empreende, existe, faz: quase atravessa. Eis um vazio maravilhosamente navegável (ROSA, 1968, p. 38). Quando, embora ainda confuso, tem mais certeza de quem é ou de quem não é –, estaca. De fato, o deslocamento, que é físico e psicológico, não perdura. O retorno ao senso e à autoconsciência – a saída da estultice aguda, sob certo foco – corresponde à interrupção do ato heroico, que não se conclui: regresso à figuração. Ao final, o padeiro-entregador deixa-se entrever em todo o seu desprovimento. A recuperação da identidade (se é que advém) dá-se em negativo: não se chama Manuel, não mora em Niterói, não tem esposa e nem mesmo casa. Encontro ou desencontro de si? Perda ou recuperação de sentido? Esta personalidade destituída dos atributos do outro é resultado, ao mesmo tempo e paradoxalmente, do aborto do *insight* e do lampejo rompedor de toda a idiotia, pois o ápice do *nonsense* ou da desorientação é também, em outro plano, a máxima orientação. O contexto de *Terceiras estórias*, a mão de Guimarães Rosa, transforma o tipo celebríssimo do asno inveterado – o Manuel das piadas – em enigma, em incógnita algébrica (ROSA, 1968, p. 4). Uma vez inserida no texto, a anedota ganha, *ipso facto*, novos e diferentes sentidos, nuanças tutameicas, sabor rosiano.

No entanto ocorre também outro contraste transtornante que é essencial para a complexidade do efeito cômico da estorieta. Não basta dizer que, na assim chamada *punch line*, se mete um sopapo tanto na expectativa racional quanto na expectativa humorística do receptor, levando-as a no-caute³. Na última frase, o justo instante em que Manuel-que-não-é-Manuel recupera para si a sanidade cruza com o tempo em que o leitor se depara com o absurdo do texto e nele fica imerso. A (relativa) resolução de “Manuel” é o princípio da infinita irresolução do leitor. Riso e inquietude. Tensão e alívio. Na fronteira com o patético, o humor se combinaria aqui com algum sentimento ou emoção, como compaixão, terror, etc. De fato, este fecho não

3 A expectativa humorística é aquela pertinente à tipologia textual; ao que deva ser, por exemplo, a identidade (conforme o latim *idem*, “o mesmo”) de um personagem do gênero “anedota”. *Punch line* ou *sock line* é expressão traduzível por “linha de soco”, “golpe”, “remate”, “frase-chave”, “clímax”, “ponto alto” ou “dramático”, etc. Trata-se do instante disparador do efeito anedótico laborado passo a passo e engatilhado com pontualidade. Para William Fry, uma piada (*joke*) “[is] constantly oriented toward a particular termination point” (FRY, 1963, p. 148). Um desajeito na aplicação da noção de *punch line* à piada agora em foco é que esta projeta, risca, uma linha gráfica descendente, melhor ainda, despencante. O clímax (do humor ou da pequena narrativa como um todo) é, igualmente, anticlímax (da ação e da tensão emocional).

deflagra uma sensação ou sentimento de vacuidade ou falsidade existencial, uma pequena centelha de melancolia ou angústia? A *punch line*, muitas vezes ponto alto do absurdo, transforma-se, em "*Aletria e hermenêutica*", num lugar anedótico especialmente favorável à vivência do sublime; ou por outra, à sugestão de certo vazio, de certa informidade indizível, seja ela do nada, do infinito ou do mesmo sublime, tal como configurado em *Tutameia*, e ao qual se chega, *in extremo*, apenas por um salto. A mística, via de regra, origina-se ou situa-se ou completa-se em uma consciência profunda da vacuidade (e, ao mesmo tempo, claro, da sacralidade) do nome ou da linguagem. Afirma Guimarães: "Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico" (COUTINHO, 1983, p. 80).

A sensibilidade dos comentários rosianos reside, para começar, em que eles *abstraem, recolhem* (*legunt*, do latim *legere*, ler), mesclas semelhantes: entranhado ao cômico, está o *páthos* da "*irrealidade existencial*" e da "*estática angústia*" (ROSA, 1968, p. 4), concretizado como horror do nome próprio esvaziado; terror de sentir que se pode (parecer) ser o que não se é ou não ser o que se (pensa que) é. Risada angustiada ou angústia risonha? Riso que desentala angústia ou angústia que entala riso? Bem, não se pode tirar ao humor a subjetividade e a ambiguidade que lhe são inerentes...

A técnica de fatura deste chiste, como de outros, ao mesmo tempo que leva de arrasto o raciocínio, deixando-o em suspensão, instila no receptor o pressentimento, menos que a apreensão consciente, da existência de um encontro, uma con-corrência singular de perspicácia e parvoíce. Isto é o que subjaz à leitura do poeta, que elabora *a posteriori* um sentido superior para o que seria apenas uma asneira. Mas Guimarães Rosa não está sozinho; compreensões similares à teoria de "*Aletria e hermenêutica*", posto que de maneira nenhuma idênticas (nem mesmo entre si), são encontráveis em André Jolles (1976, p. 215), Tzvetan Todorov (1980, p. 279), William Fry (1963, p. 152), Arthur Koestler (1989, p. 27), Neal Norrick (1987, p. 116), Sigmund Freud, etc. Para este último, por exemplo, o chiste que se identifica com o disparate (tal como o anterior) dá caminho para que uma das leituras, acompanhando o que é insinuado, passe pelo inconsciente e descubra um significado por detrás do mero *nonsense*. Em tradução espanhola do original alemão:

el chiste muestra al oyente un rostro doble, lo constriñe a dos concepciones diversas. En los chistes disparatados, [...], una de esas concepciones, la que sólo toma en cuenta el texto, dice que es un disparate; la otra, que siguiendo las indicaciones desanda en el oyente el camino a través de lo inconsciente, le halla un notable sentido (FREUD, 1993, p. 203).

Mas qual seria o significado “*não-prosaico*” do chiste do falso Manuel (ROSA, 1968, p. 3)? Em que sentido, para o ficcionista, a anedota em foco seria de abstração? É ele mesmo que, pelo seu desempenho, ilustra, ligeiramente, em jeito de esboço, a leitura sim-bólica aventurada e desejável (mas não prescritiva) do chiste trazido à baila: “*Agora, ponha-se em frio exame a estorieta, sangrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula à Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco por ora não ainda escrito*” (ROSA, 1968, p. 4).

Guimarães Rosa engata uma *abstração* estilística (sangra, *retira*, do texto todo burlesco), a fim de submeter à apreciação do leitor reduções descritivas, etiquetas esquisitas, rótulos formais e temáticos interdependentes: a) fórmula kafkaesca, b) esqueleto algébrico, c) tópico alegórico-espiritual-filosófico nuclear, no caso, a saber: irrealidade da existência e estática angústia, às quais ele vincula também o *páthos* anedótico, de acordo com o que já se viu (ROSA, 1968, p. 4). Essas *abstrações* formais e temáticas, essas terminologias, são bifrontes: não há separação radical entre conteúdo e técnica de estruturamento e expressão. A própria apreensão dos temas alegóricos do chiste inclui uma leitura de seus princípios construtivos. Guimarães não teria chegado àqueles, em termos tais, sem uma hermenêutica destes. A matéria, para ele, é forma. Ou, mais precisamente, diria eu que o escritor, ao mesmo tempo, interpretou a forma (já, de alguma maneira, então, preexistente enquanto chalaça possivelmente coletiva e anônima) e criou-a no ato mesmo de reenformá-la em seu prefácio tutameico.

A *performance* ao mesmo tempo eisegética e exegética de Rosa, sua síntese da pilhéria, é labor intelectual, reparação de significado; calculado *re-ligare*. É o que sugere a menção da álgebra, que opera com entidades abstratas: etimologicamente, *aldjabr*, redução, simplificação da escrita ou restauração daquilo que está fraturado. A tonalidade, a simbólica e a tematização – muitas vezes cômicas – de uma matemática inexata, quando não imponderável, dispersam-se por toda a obra, culminando, no prefácio, com a ironia do *quod erat demonstrandum*, “o que devia ser demonstrado”, máxima terminante dos raciocínios do antigo geometra grego, Euclides (ROSA, 1968, p. 12). Lembro, a propósito, a consideração rosiana acerca de seu universo poético: “eu não qualificaria meu conceito mágico de ‘realismo mágico’; eu o chamaria antes ‘álgebra mágica’, porque é mais indeterminada e, portanto, mais exata” (COUTINHO, 1983, p. 90).

Diante dessa primeira encenação do método hermenêutico sério-cômico que o prefácio quer propor, aparece já a questão crucial, válida para todo o texto: como, efetivamente, para sair da abstrata teoria, essa anedota ou o frio exame que se faz dela podem levar aquele que lê à prodigiosa experiência de um não senso que “*reflete por um triz a coerência do mistério*”

geral" (ROSA, 1968, p. 4)? A blague faz meditar sobre o sentido e sua relatividade — instala um problema filosófico —, mas e daí? Só se pode inferir que a iniciação tutameica ao suprassenso exige algo mais que a interpretação fundeada na razão distraída e no jargão poético, no sentido oculto, na plurissignificação alegórica ou metafórica (interpretação esta ensaiada nas observações acima sobre o jogo entre imbecilidade e heroicidade, identidade e alteridade, eu e máscara, realidade e invenção). Com efeito, em "*Aletria e hermenêutica*", sentido e sem-sentido conectam-se intimamente, de forma paradoxal e, amiúde, irresolúvel, sem prejuízo de um ricochete faiscante de leitura que alumbra as dobras e faces das coisas; não é este o pulo decisivo do hermeneuta, e sim aquele em que ele se arremessa e se despenha sobre o inominável, sobre algo que se situa já além do deciframento com que o autor vai selando as anedotas (e que é, na verdade, em boa medida, um reciframento). Quero dizer, à parte a interpretação criativa de Guimarães Rosa, que transforma o "mero" chiste em algo mais, que faz o absurdo significar alguma coisa, projetando-se para além de si mesmo, não pode ser este o gesto supremo, a última cartada a que remete o autor no *terminus* de "*Aletria e hermenêutica*"; neste ponto, trata-se de alcançar o sublime, o excelso ou o perfeitíssimo:

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

Em última análise, a tese fundamental de "*Aletria e hermenêutica*" — o alargamento ou a ruptura provisória da lógica podem conduzir a realidades ou formas de existência ou apreensão superiores — é indemonstrável. E o prefácio, lúcido e cheio de graça, não faz outra coisa senão exibir a precariedade (que não se confunde com inconsistência) de sua argumentação lógico-retórica. O ironista Guimarães Rosa é consciente de que *abstrai*, silogiza, filosofa e arrazoa sobre o im-provável. Apela o tempo todo para um instrumento, a razão alargada, que sabe não ser resolvente, se bem que, nem por isso, dispensável. Como equacionar hermeneuticamente ou submeter a um teste experimental a concepção de que certo tipo de humor pode funcionar como intermediário entre o prosaico e o sagrado, dentro das balizas de um destrinçamento formal, linguístico, da mecânica e do sentido das anedotas? Como tirar a prova do pinote que leva do simplesmente alógico ao mágico? Ele pode ser, na melhoríssima das hipóteses, encenado ou mostrado (para

quem o conseguir ver), mas não demonstrado. A verdade da proposição de "*Aletria e hermenêutica*" não é objetivamente verificável porque supõe a imissão de um quê sobrenatural, subjetivo ou não mensurável; só pode certificá-la quem quer que ultrapasse a razão e experimente o enlevamento. Em outras palavras: a vivência do sublime de *Tutameia* (considerado agora não tanto como categoria estética, mas, principalmente, transcendental) é, por parte do leitor, em boa dose, contingente.

Ainda com relação ao sublime, pode ser proveitoso atentar ao seguinte passo:

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

- “Imagine 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...”
- “E é isso o telégrafo-sem-fio?”
- “Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorro.” (ROSA, 1968, p. 5).

Aparece aqui uma imagem essencial em *Terceiras estórias*: a tessitura e suas lacunas (malha, entrelaçamento, rede, etc.). De fato, há um rombo no sentido da blague, ou antes, na fala do explicador canhestro, que entretece definição que nada explica. Na melhor das hipóteses, ilustra o que seja o telégrafo com fio.

De começo, tudo vai muito bem (a ruptura de expectativas é técnica elementar de produção de riso). A “formulação sensificadora” do *basset* para remeter ao telégrafo parece recurso original e didaticamente promissor. No entanto, quando, em desfecho falto de pedagogia, lança-se o leitor em cheio no meio do nada e *retira-se, abstrai-se, descarta-se*, de modo abrupto, aquilo que mal se acabou de fiar, aquilo que está fresco ainda na imaginação do destinatário, isto é, o corpo canino, a impressão que fica é contrária, e o efeito é desolador. O sujeito pode ser tudo, menos bom alegorista.

Se *basset* é troço para fio, sua mera e súbita *sumiçã*o não elucida nada. Ainda que se possa partir do telégrafo com fio para explicar o sem fio, e ainda que este seja marcado pela ausência de algo que está presente naquele, o telégrafo sem fio não é um ex-telégrafo com fio. Trocando em miúdos, o sujeito ensina, equivocadamente, que o telégrafo sem fio é idêntico ao outro, funciona exatamente como ele: a única diferença teatralizada – a de que não tem fio nenhum – é aquela que já está antecipada e estampada

no nome. No final das contas, ele mal alcança a questão, e o contraste cachorro/não cachorro soa como pura obviedade.

O grande desafio do explicador é o de figurar, dado que sua fala não se orienta para a denotação, algo que, embora não cognoscível a partir das sensações, possui realidade física; em jargão científico: a atuação das ondas hertzianas⁴. Porém, longe está ele de forjar uma imagem sensível para um objeto que não o é; algo como um cachorro *com* corpo invisível levando seus beliscões, metáfora de um "fio" imaterial, as ondas hertzianas (paralelamente, claro, o cão com corpo visível seria representação de um fio material e retilíneo que transporta a corrente elétrica). O sujeito, na verdade, destrói uma forma sensorial (*o basset*), construindo um retrato de nada. O ex-cão não tem realidade sensitiva nem material – o que sobra é, no máximo, uma ex-figura, coisa nenhuma (o paradoxo nada-algo é inevitável). Em vez de manobrar com uma representação já contraditória e pouco tangível, o animal com corpo *invisível* tomando beliscões como "imagem" do telégrafo sem fio, opta por um vazio e uma inatuação tão radicais que o leitor assiste à aniquilação de seu pensamento. Não é criada nenhuma figuração para o telégrafo sem fio. Antes uma ausência é exposta.

Se a voz autoral elogia a maneira do alegorista, destacando, *abstraindo*, a síntese que esta realiza do mecanismo próprio aos mitos, é porque todo aquele abismo visual concretiza a sensação inquietante de limite perceptivo associada ao funcionamento do telégrafo sem fio: algo atua, ondas de rádio difundem-se, sem que ninguém ouça, cheire, palpe ou veja. Mais do que isso: se a alegoria criada frustra a lição racional sobre o telégrafo sem fio, sensifica o nada e propicia a experiência instantânea de um oco conceitual, constitutiva, muitas vezes, da mística. E se o leitor, como Guimarães Rosa, pode visualizar a não visualização, neste fiasco explicativo, há engenho; seja ele acidental ou não.

Para chegar ao termo da análise: o efeito imediato da largada ou da *punch line*, como costuma acontecer, é o aturdimento da razão, ou melhor, a suspensão de julgamento. Esta é, em *Terceiras estórias*, ponto de mira, alvo de exercícios, tendo não apenas dimensão humorística, mas também filosófica, estética e mística. Vejam-se as referências a Sextus Empíricus (ROSA, 1968, p. 146), ao sublime (ROSA, 1968, p. 11) e aos *koans* (ROSA, 1968, p. 7). Contudo, a recepção crítica não acaba por aí, rendida ao encanto do chiste ou do dito de espírito. O objeto em foco é literatura, e literatura sujeita à desconfiança do leitor – do especialista, pelo menos; este, graças à reflexão sobre a anedota, percebe que, sob certo prisma, foi "distraído da

4 No comentário rosiano à estorieta do louquinho, quase ao final de "*Aletria e hermenêutica*" (ROSA, 1968, p. 11), surge de novo, e de forma explícita, esse gênero de ondas naturais não capturáveis (ordinariamente) pelas antenas humanas.

demonstração" e "fulminado" pelo "efeito impressionante" de uma "fantasia" que "ofusca" o "argumento"⁵. O texto humorístico, essa engenhoca de forjicar cócegas mentais, desafia a força intelectualiva daquele que lê; brinca com ela, confundindo-a e provocando sua participação ativa. Assim, os chistes, as anedotas de abstração de Guimarães Rosa seduzem também porque geram autocomprazimento (mais ou menos vaidoso) com o exercício da inteligência; perguntam pela oficina ou pelos bastidores lógicos, linguísticos, etc. de seu funcionamento: "Decifre-me o mecanismo, a magicatura, ou naufrague!".

Imediatamente depois da blague anterior, Guimarães Rosa acrescenta outra, qualificada como "facécia". A expressão, pelo menos na lição de Nascentes (1981, p. 142 e 175), indica uma graça leve, sutil, elegante e polida⁶:

Já de menos invenção – valendo por "fallacia non causae pro causa" e a ilustrar o: "ab absurdo sequitur quodlibet", em aras da Escolástica – é a facécia do diálogo:

– "Em escavações, no meu país, encontraram-se fios de cobre: prova de que os primitivos habitantes conheciam já o telégrafo..."
– "Pois, no meu, em escavações, não se encontrou fio nenhum. Prova de que, lá, pré-históricamente, já se usava o telégrafo-sem-fio" (ROSA, 1968, p. 5).

O riso sai fácil, de modo que esse vanilóquio profundo (!) aguenta bem a censura de Rosa – suavíssima, pois este o julga digno de ser incorporado ao seu prefácio, "*Aletria e hermenêutica*". O escritor considera a anedota menos atilada porque o sofisma é convencional, e seu arcabouço, ostensivo, não sendo difícil *decifrá-lo* ou *abstrai-lo*. O conhecimento do fio de cobre até pode interferir na produção do telégrafo, mas não constitui a causa de sua invenção (deixo para trás o dislate básico da descoberta desta espécie de material arqueológico em camada de solo dita primitiva). Maliciosa ou obtusamente, o primeiro falante não leva em conta, *abstrai*, toda a tecnologia restante e todo um contexto necessário à fabricação de uma máquina de tal natureza. Para delimitar ainda mais a análise do autor mineiro, é possível conjecturar, inclusive, que a falácia segue a estrutura *post hoc, ergo propter hoc*, "depois disto, portanto, por causa disto": depois do fio de cobre, por causa do fio de cobre. Neste ponto, a avaliação de Rosa ratifica o que, em geral, se observa nas pesquisas sobre riso e humor: quanto

5 Com ligeiríssimas alterações, estou a apropriar-me do jargão de Longino (1992, p. 72, 89, 104 e 108), e isto porque, aqui, na esteira de Rosa, reserva-se à modalidade anedótica um parentesco com o sublime.

6 *O facetus* romano compreenderia já certa delicadeza (MINOIS, 2003, p. 86).

melhor camuflada a armação ilógica da anedota, e todo o segredo de sua graça, maior será sua sofisticação intelectual; numa palavra, sua agudeza. É prazer e tarefa daquele que lê buscar e descobrir a artificialidade verbal sobre a qual repousa o texto.

Em que pese o parecer rosiano, essa picuinha em forma de *finesse* é bem bolada; nos termos de "*Aletria e hermenêutica*", dir-se-ia que o fósforo está muito bem riscado. Aquele que inicia o diálogo ainda tem uma "prova" *positiva* para a sua conclusão ilegítima. Fecha o raciocínio com base no *achado* dos fios de cobre. Assim, quando o oponente faz referência ao resultado das escavações em seu país, a expectativa de primeira leitura só pode ser a de que a peleja ufanista, se é que esta já é percebida, de saída, pelo leitor, esteja irreparavelmente perdida: não há testemunho de que seus antepassados tenham inventado o telégrafo com fio, ou por outra, o provável é que sequer tenham conhecido o fio. Contudo, o falante, num *tour de force*, transforma a comprovação da derrota em penhor de toda a vitória. Trata de arranjar-se com o nada (reconhecimento que tem a vantagem retórica de um honesto realismo arqueológico), atribuindo a ele um sentido inusitado. Consegue isto, primeiramente, fazendo transitar, sem sobreaviso, o problema posto em disputa: do telégrafo com fio para o sem fio. Em seguida, converte a evidência alguma – o *achado nenhum* – na "prova" de que seu país desenvolveu tecnologia ainda mais avançada. Com muito menos, faz muito mais. É patente que também este dialogista deixa de lado o fato de que a utilização de um aparelho de tal tipo envolveria muitos outros saberes e progressos; não bastaria examinar a questão do fio (nenhum) para tirar as consequências. *Abstraido*, ele desconsidera que o conhecimento do telégrafo que não emprega o fio não pressupõe a ignorância deste. Raciocina como se o desconhecimento do fio fosse condição única e *sine qua non* para que se pudesse determinar se alguma civilização fabricou o telégrafo sem fio. Em síntese, toda a sua alegação é bem mais forçada.

Mas a astúcia do segundo interlocutor não para por aí. Por intermédio de algo próximo a uma *reductio ad absurdum*, ele constrói um discurso dúbio e promove uma reflexão mordente sobre a linguagem. Ao mesmo tempo que se vale de expediente idêntico (*fallacia non causae pro causa*, falácia que põe o que não é causa no lugar da causa), ironiza-o, esticando-o ou caricaturando-o até a mais completa insensatez: *ab absurdo sequitur quodlibet*, do absurdo, segue-se o que apraz, qualquer coisa, observa Guimarães Rosa. Quando flexibiliza ainda mais a lógica do antagonista, o sujeito não apenas supera a sua ilação, senão também critica toda a "ciência" que a fundamenta. Tanto suplanta a parvoíce ou a gabolice patriótica, se o caso for de pior asneira ou maior sofisma, quanto a imaginação ou a razão, se o caso for de mais engenho ou melhor retórica. Sua prestidigitação reside em

que argumenta com o mesmo erro para escancarar a verdade: a de que ambas as induções, a do adversário e a sua, nada mais são que despropósitos.

No contexto de *Terceiras estórias*, talvez o mais relevante seja aquilo que, na *punch line*, se entremostra ludicamente, em meio a logros e ardis: a falta de vestígios ou o quase nada podem ser sinal de muita coisa, suporte de raciocínio. A faculdade inventiva é capaz de retirar, *abstrair*, do nada, uma resposta ou hipótese, um riso, uma provocação. Indo mais além, já em uma interpretação alegórica e mesmo anagógica (cf. grego *anágo*, "fazer subir"): ausência e carência de sinais, de vestígios de sentido, de rastros divinos, não seriam, para o autor mineiro, brechas a partir das quais pode atuar criativamente o homem? O nada tutameico, sob certa mirada não exclusiva, sem obrigatoriamente perder, por conseguinte, toda a sua negatividade, é também trampolim, abertura, "hora e vez" para a simbolização narrativa. No entendimento de Rosa, ao que tudo indica, o livro da vida ou do mundo ou de Deus também está escrito em linguagem alegórica, lacunosa e esfíngica. Daí, não atinar com sentido nenhum pode ser já ocasião para uma heurística ou fabulação admirável, para o alegórico espiritual, o metassenso, etc.

[...] como nesta "adivinha", que propunha uma menina do sertão. – "O que é, o que é: que é melhor do que Deus, pior do que o diabo, que a gente morta come, e se a gente viva comer morre?" Resposta: – "É nada." (ROSA, 1968, p. 6).

A charada apresenta as qualidades *abstratas* (ao fim, resíduos de ideias sem fundo nenhum) que, supostamente, seriam aplicáveis àquilo que ela instiga a procurar: algo melhor que Deus, pior que o diabo, comestível por mortos e vivos, conquanto mortal para os últimos. O objeto que é o centro da imaginação sequer é dado; nem no início – até por tratar-se de uma charada – nem no desfecho. Isso equivale a afirmar que aquilo que se *abstrai* nem chega a ser representado; quer se mate ou não o quebra-cabeça, o que é *eliminado* é a expectativa de que uma coisa, uma noção, um ser qualquer possa atender, ao mesmo tempo, todas as exigências da pergunta: o que é? Expectativa esta inculcada por língua, hábito e tipologia textual. No enigma da menina, nada – a não ser, é claro, formalmente, o pronome indefinido "nada" – responde ao que se pede.

Um dos segredos da armação da adivinha é o tratamento concomitantemente uniforme e variado, natural e um tanto artificial, que é concedido ao termo "nada". Este é, morfológicamente, sempre o mesmo; sintaticamente, não. Para as duas primeiras interrogações, a resposta é um pronome indefinido em posição de sujeito, de modo a compor-se, implicitamente, uma negativa simples que é habitual ao português: nada é melhor

que Deus; nada é pior que o diabo. Para as duas últimas, a resposta é um pronome indefinido em posição de objeto, de modo a compor-se, também implicitamente, uma negativa simples (e não dupla) que soa um pouco postiça: a gente morta come nada; se a gente viva comer nada, morre. A homogeneidade morfológico-semântica impressiona e concorre para a valorização da tirada, pois é realmente a mesma palavra que resolve todas as questões. Por outro lado, a leve afetação verbal subjacente à segunda parte (um embustezinho da menina) e as variações sintáticas que rendem certa elasticidade ao emprego do vocábulo "nada" permitem à charada ganhar corpo e inchar-se numa quadra de perguntas bem boladas.

Esse grifo, posto, pelo ficcionista, na boca de uma criança sertaneja e conhecido, com variantes ou não, em outros idiomas, representaria ou diria poeticamente o sempre irrepresentável sertão e a sempre indizível brasilidade? Para Guimarães Rosa, plausivelmente, sim. Lembro, em caráter meramente sugestivo, que, segundo André Jolles, a adivinha consubstancia um saber coletivo. Decifrá-la é aceder a um grupo, a uma sociedade secreta ou clandestina, a uma comunidade (o estudioso reporta-se, portanto, a círculos bem fechados). Tal característica das adivinhas seria peculiar às realizações culturais arcaicas e, quando muito, em sentido aproximativo, ao folclore; ou seja, às Formas Simples Atualizadas. Somente nestas, o enigma não cifra outra coisa senão o mito do grupo (JOLLES, 1976, p. 48, 110 e 116-118). Ficam, pois, do lado de fora do conjunto as Formas Artísticas e as Formas Relativas (passatempos de almanaques, etc.), as quais não passariam de jogos. Nas últimas, inclusive, "tem-se a impressão de que tudo, sem exceção, pode ser cifrado" (JOLLES, 1976, p. 117 e 125). Não obstante, pergunto: essa charada endiabrada do sertão, cuja palavra de passe é nada, não se situa ficcionalmente entre o folclore, o brinco doudo, artístico e humorístico e a pergunta-de-esfinge própria das iniciações ao mistério, em que as adivinhas são cruciais? Na fala de André Jolles: "sempre que a adivinha alcança o seu significado mais profundo, é a vida que está em jogo, é nossa cabeça que se joga". "Adivinha ou morre!" (JOLLES, 1976, p. 115 e 113). Sim, em "Aletria e hermenêutica", a resposta é fornecida e prontamente (o escopo rosiano não é sonegá-la, como em uma prova ou desafio direto ao leitor, mas exibi-la e discutir seus efeitos extáticos e estéticos). É somente depois, portanto, que o desafio tem sua entrância verdadeira, prendendo-se não apenas ao dito da pequena sertaneja, cuja interpretação não se completa, mas se inicia com o registro da resolução, como também ao prefácio e ao livro in totum, grifo a ser desvendado pelo leitor. Claro, em comparação aos mistérios, a radicalidade da interpelação de Terceiras estórias e de sua adivinha acha-se mitigada; no entanto, esta interpelação ainda é, pelo menos para a voz autoral, não apenas estético-intelectual, como também iniciática.

Seja ou não seja, essa chalaça que beira perigosamente a má idiotice se revela bastante criativa. Alguém poderia contrapor que um grifo bem maquinado é aquele cujo desenlace não decepciona, pelo contrário, surpreende prazerosamente. Aquilo com que antes nunca se esbarrara faísca diante dos olhos: algo, impossivelmente, encaixa-se, de modo exato, no que se requesta. Justa, por conseguinte, a indagação sobre a força de um grifo que dá para trás em sua prova de fogo. Bem, o texto, na verdade, prevê seu sucesso engrolador porque graceja justamente com a rigidez de pensamento e expectativa: apenas algo deve completar as exigências do que *é*? Observe-se o remate: não simplesmente "nada", mas "é nada". Nada também não *é*? Ao menos linguisticamente, sim. Não existir coisa que atenda à incógnita não é o mesmo que não haver boa réplica. O malogro na des-coberta do objeto está integrado humoristicamente à charada. A não resposta é a resposta. Não há nada que satisfaça à pergunta senão o pronome indefinido nada. A solução não está no ser, aliás, nenhum, mas na palavra.

Segue-se um último conjunto de anedotas de abstração selecionado para análise:

Ou seriada, como na universal estória dos "Dez pretinhos" ("Seven little Indians" ou "Ten little Nigger boys"; "Dix petits négrillons"; "Zwölf kleine Neger")" ou na quadra de Apporelly, citada de memória:

As minhas ceroulas novas,
ceroulas das mais modernas,
não têm cós, não têm cadarços,
não têm botões e não têm pernas."

E é provocativo movimento parafrasear tais versos:

Comprei uns óculos novos,
óculos dos mais excelentes:
não têm aros, não têm asas,
não têm grau e não têm lentes...

7 Tentativamente adaptando:

Eram dez negrinhos
dos que brincam quando chove.
Um se derreteu na chuva,
ficaram só nove.

Eram nove negrinhos,
comeram muito biscoito.
Um tomou indigestão,
ficaram só oito.

(E, assim, para trás.)

Dissuada-se-nos porém de aplicar – por exame de sentir, balanço ou divertimento – a paráfrase a mais íntimos assuntos:

Meu amor é bem sincero,
amor dos mais convincentes:
.....(etc.) (ROSA, 1968, p. 6-7).

O escritor introduz aqui um subgênero de anedota de abstração que batiza com o nome de *eliminação* seriada. Guimarães, de fato, desenvolve, no prefácio, uma subclassificação matizadora que está sempre em jogo, no entanto, com a larga e indistinta generalidade do conceito de abstração tomado como ponto de partida.

Na *eliminação* seriada, a *supressão* da imagem ou ideia que é o coração dos versos – negrinhos, ceroulas, óculos ou amor – dá-se passo a passo; ocorre como em *regressão* gradual: cada componente do todo, um por um, vai saindo de cena, até que o próprio todo desapareça. A *viagem retrocedente* – antiperipleia (ROSA, 1968, p. 13) – é o modelo dinâmico-formal da anedota: “E, assim, para trás.”

A parlenda dos negrinhos, célebre no Brasil devido ao *best-seller O caso dos dez negrinhos* de Agatha Christie (1939), teria ligação com “Intruge-se”, narrativa protagonizada por um tipo de detetive sertanejo, Ladislau. Ele é o líder de uma comitiva de boiadeiros cujos nomes estão todos arrolados até o final da primeira página. Este procedimento é estratégico porque materializa para aquele que lê um elenco ou uma lista de doze suspeitos de assassinato, incluindo, em primeira leitura, o próprio narrador. É ele quem apanha oito favas pequenas de jubaí e faz corresponder cada uma delas a alguns dos homens de que, naquele instante, particularmente desconfia. Lança-as fora uma por uma, conforme a hipótese se mostre infundada – e isto até acabar de mãos vazias... Tal processo, conquanto não idêntico, evoca a *eliminação* seriada, visto que cada vaqueiro nomeado vai deixando de existir temporariamente para a suspeição de Ladislau. Não há aqui a maneira direta da parlenda, é óbvio; tudo é bastante tortuoso por causa de informações imprecisas e propositadamente atrasadas, o que está a serviço do clima de mistério, da charada da identidade do assassino.

Em sua paráfrase da estrofe das ceroulas, o autor engendra uma (des)imagem que tem força suficiente para extrapolar a estrita cercadura da anedota e alcançar estatuto metatextual; os óculos novos, sem aros, sem asas, sem graus e sem lentes são pequena alegoria do ponto de vista de *Terceiras estórias*, que não é exatamente um elemento de estruturação da narrativa já fixado, pronto e acabado: é antes uma meta, um objeto de desejo. O lugar de fala desse livro apresenta-se menos como algo já dado, um construído estático e positivo, do que como algo em processo, uma construção

de um vazio *in fieri* (em via de tornar-se); oco que, na verdade, aos olhos do leitor, aqui e ali, vez em vez, aparece, brota ou fulgura.

Os óculos tutameicos não possuem nada daquilo que torna possível a visão, malgrado também a limite. Melhor se chamariam talvez desóculos. O leitor talvez experiencie que, embora consiga conceber, de algum modo, tais óculos negativos, nada vê. Com eles, mira-se de todo lugar e de lugar nenhum. Ou não prestam para nada ou operam o milagre de fazer ver sem enquadrar. A contemplação sem limites, a entrada em outro tipo de mirada, é aproximável da cegueira. São ainda óculos? A força encantatória das palavras ordena que, se se diz que sim, sim, embora estejam privados de tudo o que essencialmente os constitui. Mas e aí? São e não são. Existem linguisticamente, mas nunca factualmente. Nesta anedota, o riso nasce também da *abstração*, da *anulação* ou *cancelamento*, do consórcio que une a palavra e a coisa.

O ficcionista passa da concretude (negrinhos, ceroulas, óculos) para a *abstração* (amor), inserindo também essa forma de pensamento usualmente nobre e sisuda (do prisma da ciência, da filosofia, da *intelligentsia*, etc.) na ciranda da brincadeira antilógica e infantil. Enfim, a última paráfrase, não finalizada, traz à tona o território dos afetos. Ela é precedida por uma (auto)dissuasão que cheira à ironia. Guimarães Rosa menos desencoraja que convida a que se tope o divertimento perigoso e se complete a singela quadrinha. É ambição do prefácio que as chalaças encaminhem o leitor para uma sempre arriscada via de autoconhecimento; o que se ronda é, justamente, um íntimo e ignoto vazio difícil e bom de facear. Aquele que aceita o desafio, monte a coplinha como bem lhe aprouver, tem já prescrita, pelas fórmulas anteriores, uma ideia *reversiva* que suprime a si mesma: amor sem desejo, sem afeto, sem sujeito, sem objeto.

Autoconhecimento do receptor da obra à parte, é pertinente anotar que existe aqui algo que está muito perto do tema central de uma das estórias, "Se eu seria personagem". Nela, quando o narrador e personagem principal se debruça sobre seus "*mais íntimos assuntos*" e faz o seu "*exame de sentir, balanço ou divertimento*", muita coisa ou tudo parece "reflexo, eco, decalque" (ROSA, 1968, p. 139). O que ele conta, a partir de sua própria compreensão dos acontecimentos, claro, é que Titolívio, camarada seu, teria sustentado, durante determinado período, amor esquisitíssimo: não foi dono do sentimento entre falso e verdadeiro dirigido a uma mulher que lhe era ilusória, "andorinha do abstrato" (ROSA, 1968, p. 139). Em outras palavras, o caso amoroso careceria de sustância. Amor, amada e amante, tudo se faz fantasia, ficção; e o afeto, fluido transmissível... Seria Titolívio imitador contagiado pelo sentir secreto do amigo, que, de alguma forma, ama Orlanda por meio dele? Ou, ao contrário, é o protagonista-narrador quem o arremeda por antecipação? Quem é duplo de quem? (ROSA, 1968, p. 138-139).

Em suma, como estes comentários das anedotas de abstração do prefácio deixam entrever, procuro debruçar-me sobre a heurística rosiana, sobre a bela inventividade da engrenagem poético-retórico-humorística de Guimarães Rosa, absorvida pelos problemas do paradoxo e do absurdo, e posta a serviço de uma mística e de uma estética do indizível que parecem estar aí para, ao fim e ao cabo, superar toda esta criatividade hermenêutica por meio do salto sobre a palavra, pelo acesso ao sublime.

Tutameia: terceiras estórias é texto que compele o leitor a comprazer-se no inquieto e afanoso ofício de duvidar e aventurar sentidos provisórios – bagatelas. O especialista é chamado a ater-se, com especial cuidado e paciência, às microconexões duvidosas, às nonadas da análise e da interpretação, antes de lançar-se, com afã, às macroconexões, sejam elas atinentes ao restante da obra de Guimarães Rosa, à tradição artística e intelectual, à história, etc. São as proezas do pequeno livro: como em uma antiperipleia (“viagem para trás”), desnorteia pressupostos e conduz o crítico a novo início. *Terceiras estórias* podem ou devem ser lidas palavra por palavra. O estudo do minúsculo já levanta questões curiosas e difíceis. Criar interesse pela obra, orientação fundamental de qualquer crítica literária, é mostrar, antes de qualquer coisa, como eventualmente esse texto lacônico e abstruso pode comunicar(-se). A escrita caminha, propositadamente, sem nenhuma pressa e pede que assim também seja contemplada: sob a valentia do devagar e do mínimo –, o que é, em dias correntes, exigência terrível, pois a sociedade e a academia produzem implacavelmente a pressa da produção e a ambição da totalidade. Por tudo isso, enfim, a abordagem intratextual tem-me parecido via proveitosa no estudo de “*Aletria e hermenêutica*”. Esta leitura que se demora na minúcia talvez ache, exatamente na sua primariedade – nica, niquice, migallice –, encruzada de onde possam divergir ou para onde possam convergir, mais tarde, macroconexões.

REFERÊNCIAS

- BERGER, Peter L. *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Editorial Kairós, 1999.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2. ed. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHRISTIE, Agatha. *O caso dos dez negrinhos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1939.
- COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconciente. In: _____. *Obras completas*. Tradução: José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1993. v. 8.
- FRY, William. *Sweet madness: a study of humor*. Palo Alto: Pacific Books, 1963.

JOLLES, André. *Formas simples*: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOESTLER, Arthur. The jester. In: _____. *The act of creation*. London: Arkana, 1989.

LONGINO. Do sublime. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário de sinônimos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

NORRICK, Neal R. From wit to comedy: Bisociation and intertextuality. *Semiotica*, Amsterdam, v. 67, n. 1/2, p. 113-125, 1987.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*: terceiras estórias. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

SCHOPENHAUER, Arthur. Sur la théorie du risible. In: _____. *Le monde comme volonté et représentation II*. Tradução: Christian Sommer, Vincent Stanek e Marianne Dautrey. Paris: Gallimard, 2009.

TODOROV, Tzvetan. A adivinhação. O discurso da magia. O chiste. Os jogos de palavras. In: _____. *Os gêneros do discurso*. Tradução: Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Submetido em: 13/11/2012

Aceito em: 03/06/2013