



## O SUBSTRATO ORAL EM TRÊS NARRATIVAS DE *TUTAMÉIA*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Héder Junior dos Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Examinam-se três contos de *Tutaméia* (Terceiras estórias), de João Guimarães Rosa: “João Porém, o criador de perus”, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” e “Tapiiraiuara”, respectivamente, a décima sexta, vigésima quinta e trigésima quinta narrativas. Observa-se o aproveitamento que o autor realiza de elementos procedentes de uma cultura falada, como também a transmissão e reinvenção de uma literatura popular, seu desempenho oral, suas situações de enunciação e de divulgação; assim, busca-se compreender o modo pelo qual o escritor confere credibilidade e verossimilhança ao que é ensinado através das manifestações orais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Oralidade; Narrativas populares; Tradição; João Guimarães Rosa; Conto.

**ABSTRACT:** We examine three tales of *Tutaméia*, written by João Guimarães Rosa: “João Porém, o criador de perus”, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” and “Tapiiraiuara”, respectively, the sixteenth, twenty-fifth and thirty-fifth narratives. We observe the uses that the author makes of elements coming from a spoken culture, the transmission and reinvention of a popular literature, its oral performance, enunciation and dissemination; so, we yearn to understand how the author lends credibility and believability to what is taught through the oral manifestation.

**KEYWORDS:** Orality; Popular narratives; Tradition; João Guimarães Rosa; Tale.

*“uma obra de arte é tão mais ‘artisticamente popular’ quanto mais seu conteúdo moral, cultural e sentimental for aderente à moralidade, à cultura, aos sentimentos nacionais, e não entendidos como algo estático, mas sim como atividade em contínuo desenvolvimento”*  
(ANTONIO GRAMSCI)

### ***Tutaméia*: uma obra de trajetórias e cosmovisões sertanejas**

*Tutaméia* (Terceiras estórias), último livro publicado em vida por João Guimarães Rosa (1908-1967) em junho de 1967, ainda é uma obra pouco estudada em relação ao volume de análises críticas que cercam *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (1956), *Grande sertão: veredas* (1956), ou

<sup>1</sup> Mestrando em Letras na FCL da UNESP, campus de Assis, bolsista do CNPq e membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Cinema e Literatura na FFC da UNESP, campus de Marília. [heder\\_eu@hotmail.com](mailto:heder_eu@hotmail.com)



mesmo *Primeiras estórias* (1962). Enfatizar que o conjunto de narrativas rosianas compõe um grande quadro sertanejo já é uma constante entre os estudiosos. Tais ficções nos informam e descortinam diferentes faces da cultura do homem rural, como sua linguagem, sua visão da família, sua compreensão sobre o amor e a amizade, sua formação não escolar, seu relacionamento com a natureza, seu pensar sobre Deus e a morte, seus costumes arraigados em velhas tradições, seu cultivo de valores que hoje parecem perdidos.

Ao nos defrontarmos com essas estórias, ficamos em face de um terreno permeado por uma lógica sociocultural bastante fecunda para as práticas de tradição oral, um contexto que tem na memória e, principalmente, nas relações de grupo, seu meio de existência e sobrevivência. As lendas, causos, adágios, adivinhações, trava-línguas, provérbios, chistes, anedotas, dentre outras manifestações povoam o imaginário desse universo. O que Guimarães Rosa faz é atribuir um olhar artístico às situações de oralidade, atentando-se não apenas em reproduzir fielmente as mesmas, mas trazendo à baila o próprio contexto de enunciação das situações de oralidade, a presença de quem fala e o efeito de quem ouve: faz emergir os elementos e o meio empregado por eles para sintetizarem um conhecimento ancestral. Daí resulta a possibilidade de apreciarmos os contos de *Tutaméia* – curtíssimos, mas contos – levando em consideração a confluência do folclórico (popular) no erudito, do oral no escrito, quer dizer, observarmos de maneira analítica à tentativa, por parte do autor, de tornar artisticamente presente em sua obra um contexto de oralidade.

É importante destacarmos que, ao corporificar em suas narrativas, no plano da forma e do conteúdo, elementos de uma cultura oral – dos quais reiteramos a linguagem, os porta-vozes, as canções, as crenças e seus códigos –, Rosa demonstra seu interesse não apenas por tal temática, mas levanta-se como divulgador dessa cultura, ou melhor, revela-se como uma espécie de guardião daquilo que se fala entre o povo, em especial, entre os sertanejos; demonstra a capacidade de se estabelecer um diálogo coeso entre a escrita e a oralidade; impõe-se a responsabilidade de cativar o leitor para a esfera da oralidade e das relações de grupo que ela demanda para se disseminar, dispondo-se a deflagrar a “essência do sertanejo”. E isso se torna possível, principalmente, por seu projeto de captar e recriar a maneira como tais sujeitos percebem e reproduzem oralmente o mundo circundante.



Como ressalta Paulo Rónai, em *Tutaméia* a “transliteração desse universo opera-se num estilo dos mais sugestivos, altamente pessoal e no entanto determinado em sua essência pelas tendências dominantes [...] da fala popular” (RÓNAI, 1991, p. 532). A perspectiva empregada por Guimarães Rosa sobre a cultura oral não tem um caráter saudosista. Ao optar pelo popular, o autor não apenas retoma práticas importantes que estão se dissolvendo, mas também ampara “atitudes” da modernidade e o próprio valor que as narrativas tradicionais trazem à luz. Contudo, mais do que demonstrar a importância dessas práticas populares, é necessário definir seu espaço em nosso meio e o quanto as histórias que aí se formam têm a nos dizer e a influenciar sobre nosso modo de ser, estar e nos expressar.

No tocante ao plano temático das “terceiras histórias”, é evidente a conservação da homogeneidade do espaço e personagens em relação aos livros precedentes:

Todas elas [as histórias] se desenrolam diante dos bastidores das grandes obras anteriores: as estradas, os descampados, as matas, os lugarejos perdidos de Minas, cuja imagem se gravara na memória do escritor com relevo extraordinário. Cenários ermos e rústicos, intocados pelo progresso, onde a vida prossegue nos trilhos escavados por uma rotina secular, onde os sentimentos, as reações e as crenças são os de outros tempos. Só por exceção aparece neles alguma pessoa ligada ao século XX, à civilização urbana e mecanizada; em seus caminhos sem fim, topamos com vaqueiros, criadores de cavalo, caçadores, pescadores, barqueiros, pedreiros, cegos e seus guias, capangas, bandidos, mendigos, ciganos, prostitutas, um mundo arcaico onde a hierarquia culmina nas figuras do fazendeiro, do delegado e do padre. A esse mundo de sua infância o narrador mantém-se fiel ainda desta vez; suas andanças pelas capitais da civilização, seus mergulhos nas fontes da cultura aqui tampouco lhe forneceram temas ou motivos, o muito que vira e aprendera pela vida afora serviu-lhe apenas para aguçar a sua compreensão daquele universo primitivo, para captar e transmitir-lhe a mensagem com mais perfeição (RÓNAI, 1991, p. 531-32, colchetes nosso).

Em síntese, à exceção de uma ou outra narrativa, o meio onde elas se desenvolvem é o sertão, as personagens são os habitantes dessa região, de onde emanam códigos, valores e crenças comuns. Mas então, qual seria a inovação das histórias de *Tutaméia*? No que elas se diferenciam daquelas constantes em *Sagarana*, *Corpo de baile*, ou *Primeiras histórias*? Haveria uma ruptura com o conteúdo diegético proposto pelas narrativas anteriores? Ao observarmos o papel desempenhado pelos agentes humanos (se for permitido o termo) das obras anteriormente elencadas, notamos que os mesmos atuam ativamente no que se refere às ações motivadas.



A fratura das estórias de *Tutaméia* decorreria de uma troca de perspectivas. Se antes as personagens<sup>2</sup> eram atuantes, na obra em questão elas são reagentes. Elas não detêm a iniciativa, mas são afetadas pelas ações de outras personagens, seus objetivos são “encontrar uma resposta para uma situação inicial criada por outros” (BOLLE, 1973, p. 114), ou melhor, “a perspectiva da vítima passa a ser prioritária” (BOLLE, 1973, p. 114). Nesse sentido, somos recolocados em contato com uma série de personagens pobres, rurais e nitidamente sábios, que em seu desconhecimento das Letras, História e Ciência, têm muito a expor sobre o mundo, já que ouvem, assimilam e confrontam fatos, e sobre eles refletem.

É nesse andamento que as narrativas priorizam a visão dos marginalizados, ou melhor, daqueles banidos do pensamento erudito, escolástico. São personagens de exceção. Não obstante, encontramos o pensar do velho, do vaqueiro, do palhaço, da prostituta, do ribeirinho, do iletrado, do posseiro, do caçador, da criança, do louco, etc. É a configuração artística e intelectual da população do meio rural brasileiro, é a representação da “plebe rural”, de que fala Oliveira Vianna (1955). Mas qual seriam o interesse e o objetivo do intelectual de gravata borboleta em emoldurar isso tudo? Uma resposta plausível é que tais figuras apresentam uma percepção mais aguçada daquilo que as cercam, são mais sensíveis e compassivas em notar aquilo que, para os demais, já foi incorporado de maneira mecânica e banalizada. Caso tal suposição proceda, isso revelaria o exame roseano acerca do engano de raciocínios e valores contaminados pelo pensamento racional, positivo, erudito e dominante; isto é, as estórias nos sinalizam que a compreensão dos elementos que gerem o mundo passariam ao sujeito sertanejo através da noção de que a vida é gerida no nível mágico-religioso.

Uma vez feitas tais considerações, esse trabalho busca assinalar alguns elementos, em narrativas selecionadas de *Tutaméia*, que arquitetam um contexto de oralidade. A escolha dos textos a serem analisados aqui satisfaz ao critério de eleger aqueles que expressam, por meio da ficção, o que Lenira Covizzi definiu como uma “teoria fantasiada da prática” (1978, p. 102). Consequentemente, optamos por aquelas que recriam o “processo mental do sertanejo simultaneamente nos planos do estilo e da fábula” (BOLLE, 1973, p. 120), que nos comunicam,

<sup>2</sup> Em “Os vastos espaços”, estudo de Paulo Rónai presente em *Primeiras Estórias*, o crítico sugere a incorporação desse termo para a abordagem das figuras humanas das narrativas rosianas. Para ele, tais indivíduos são “mais que personagem e menos que protagonista” (ROSA apud RÓNAI, 2001, p. 21).





de maneira mais acentuada e oralizante, a forma de pensar do homem do sertão, não originária de um cartesianismo, mas empírica, fruto do discernimento, das relações de grupo, da observação, de um amplo filosofar sobre as experiências do cotidiano, ainda que outras, igualmente ajustadas para os fins aqui propostos, não tenham sido incluídas no *corpus*. Assim sendo, dentro das quarenta estórias que compõem a referida obra, elegemos aquelas que tratam “do valor da fantasia, ou da imaginação, apta a engendrar a realidade”<sup>3</sup> (GALVÃO, 2006, p. 173). São elas: “João Porém, o criador de perus”, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” e “Tapiiraiuara”, respectivamente a décima sexta, vigésima quinta e trigésima quinta estórias de *Tutaméia*.

A sustentação teórica e crítica desse trabalho decorre da escolha de textos que se preocupam com a questão da manifestação da oralidade na cultura nacional e que dispõem de elementos verificáveis e proveitosos na abordagem da obra de João Guimarães Rosa. Nesse sentido, não poderíamos deixar de referir dois estudiosos brasileiros: Oswaldo Elias Xidieh (1993) e Luis da Camara Cascudo (1952, 1984, 2003). Em relação aos textos que analisam a obra do nosso autor-objeto, nos ativemos naqueles que se detiveram nos aspectos da oralidade, cultura brasileira e sociedade, dentre os quais os de Roberto Schwarz (1991), Fernando Correia Dias (1991), Walnice Nogueira Galvão (1986, 2006), Antonio Cândido (1991) e Wille Bolle (1973); além da assimilação de conceitos importantes de Mikhail Bakhtin (1987, 1990) e Walter Benjamin (1986), no que tocam à criação artística. Não poderíamos deixar de mencionar ainda as declarações de Rosa presentes na entrevista concedida a Günter Lorenz, nas conversas com seus tradutores e nos próprios prefácios de *Tutaméia*, além dos contos aqui analisados, que compõem o principal argumento para as ideias defendidas nessa investigação.

## Da plebe rural à classe dominante – E agora, João?

---

<sup>3</sup> Em “Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese”, Walnice Nogueira Galvão oferece uma visão conjunta dos contos de *Tutaméia*. Para a estudiosa, haveria sete categorias possíveis: (1) estória de amor, mas nada banais, (2) estórias de ciganos, (3) as que envolvem bois e boiadeiros, (4) estórias de caçadas, (5) estórias que tratam “do valor da fantasia, ou da imaginação, apta a engendrar a realidade” (6) “casos de crimes, verdadeira ou falsamente atribuídos” e (7) “Metamorfose e redenção”. Contudo, nosso trabalho leva em consideração também outras estórias que não aquelas alocadas na quinta categoria, tendo em vista que as mesmas são ilustrativas dos aspectos que pretendemos estudar.



*João tornou-se rico, criando perus, o que causa a inveja dos outros. Querem que ele abandone esse trabalho e, por isso, inventam uma moça, Lindalice, que – dizem – gosta dele. João ouve e se apaixona por ela – porém continua criando perus. No fim, vem o desmentido: fazem morrer a moça imaginada. João Porém lamenta-se: “Tanto acreditar?” Por fim morre [...]*  
(WILLE BOLLE)

“João Porém, o criador de perus” é a décima sexta estória de *Tutaméia*. Como indica o prefácio transcrito, ela nos coloca em contato com a curiosa trajetória ascendente de João, um homem pobre, rural e livre. A narrativa desenvolve-se num pequeno lugarejo sertanejo, chamado depreciativamente pelo narrador de “aldeiazinha indiscreta, mal saída da paisagem” (ROSA, 1976, p. 74). O ponto de vista instaurado nesse conto é de um narrador externo àquela localidade. Há uma nítida intenção dessa figura em entender a trajetória de João Porém e a sociedade que o cerca, mas, é claro, imbuído de seus próprios valores e concepções de mundo. Desde sua primeira sentença – “Agora o caso não cabendo em nossa cabeça” (ROSA, 1976, p. 74) – notamos que o narrador conheceu essa estória em seu contexto, numa outra conjuntura social que não àquela fornecedora da matéria narrada.

O narrador surpreende-se com o relato e ao nos (re) contar, racionaliza sobre o meio social de que João provém, emitindo juízos sobre a conduta do protagonista (com quem se identifica, de quem se compadece, mas não deixa de ironizar os infortúnios) e os fatos desempenhados pelos moradores do povoado (criticando-os e menosprezando-os, como evidenciamos anteriormente no trecho em que ele caracteriza o povoado). Como sugere o pronome pessoal “nossa”, estamos em face de um narrador coletivo, uma classe discorrendo sobre outra. Nesse sentido, essa voz grupal opta por narrar em terceira pessoa do plural, distanciando-se do objeto narrado e nos revelando sua ausência de participação no que narra; seu intuito é fornecer um quadro panorâmico e totalizante da vida de João, à luz de uma racionalidade diferente daquela encontrada entre o meio sobre o qual narra.

Ainda no primeiro parágrafo somos transportados para o batismo de João. Dois aspectos interessantes margeiam essa cena batismal; o primeiro é que nela entrevemos o rito iniciático de atribuição nominal, demarcando a manutenção costumeira da religião dominante, e o segundo



liga-se a isso: o quadro de discórdia entre seus pais. Sua mãe quer que o filho se chame João, diferente da vontade do pai – daí o nome “João Porém”, aquele que foi nomeado na adversidade.

Há, embrionariamente, nessa situação, um tratamento jocoso dado a João pelo narrador, que é seguido por uma descrição das características de João: “vesgo, não feio, algo gago, saudoso, semi-surdo” (ROSA, 1976, p. 74). Instaura-se uma situação de comicidade por meio de uma descrição trivial das peculiaridades físicas de João. A possibilidade da imanência do riso maldoso se dá pelo fato de o princípio físico de João encobrir o espiritual (situação que oscila com o desenvolvimento da fábula). A peculiaridade e “estranheza” de João surpreendem tanto seu meio social quanto o próprio narrador, que o aborda, inicialmente, em chave ridícula. É curioso que os sentidos da visão, fala e audição sejam mensurados nesse instante; é como se o narrador nos sinalizasse que a forma de apreensão do mundo de João não se desse, exclusivamente, por meio destas qualidades sensíveis.

Um fato interessante é que, como as estórias de *Tutaméia* antes de serem reunidas foram publicadas num jornal de médicos, a exigência era que contivessem por volta de duas páginas cada. Conforme sintetiza Luiz Harss, “cada palavra conta” (apud BOLLE, 1973, p. 112). Talvez seja por isso que o narrador, à maneira de um corte cinematográfico abrupto, nos leve para a mocidade de João e o acometimento de mais uma adversidade: a morte de seus pais. Embora pareça, ou pelo menos não somos claramente informados pela narrativa, a transferência das terras de seus pais para João se pautela pelas “instituições do nosso direito público costumeiro” (VIANNA, 1955, p. 209), em que, na ausência de uma atuação e legitimação de ordens oficiais, a propriedade é transferida automaticamente de pai para filho.

João Porém herda também alguns perus e decide criá-los por “vocação e meio de ganho” (ROSA, 1976, p. 74). Essa declaração do narrador já nos deixa entrever que João é marcadamente constituído por suas lidas com a terra e os animais (perus). Ou seja, é o trabalho que perfaz a mediação desse contato. Ainda nas afirmações do narrador, “Qual o homem e tal a tarefa: congruíram-se, como um tom de vida” (ROSA, 1976, p. 74). De tal configuração, é possível divisarmos que o trabalho do protagonista possui duas qualidades concomitantes; a primeira é que o meio (artefato) de produção é o animal e a segunda é que junto dele advém sua



remuneração. Acerca dessa forma de labor, desempenhada nas comunidades rurais ou arcaicas e fortemente representada por João, Walnice Nogueira Galvão menciona:

Esta dupla condição do objeto do trabalho, animal doméstico e ele próprio remuneração [...] traz contida nela uma relação específica. De um lado, implica numa ‘proximidade física e afetiva que hoje mal podemos avaliar’, baseada em ‘vínculos profundos entre homem e animal, originados nas fases em que este foi domesticado’, e que se encontraram, via de regra, nas sociedades primitivas ou rústicas. Nelas, a percepção dos seres naturais é parte integrante da vida, como fonte de informação, como fruir de companhia, como garantia de sobrevivência. (1986, p. 33).

Outro elemento que corrobora para a acentuação das relações entre João e seu ofício é o próprio título do conto. O protagonista é marcado pela função que desenvolve em seu meio (criar e vender perus). Isso também é característico das comunidades rurais, onde as pessoas têm e são marcadas por uma vida pública, de forma mais aguçada. As relações de grupo marcam os indivíduos pelo trabalho. É importante destacarmos que o ofício de criar perus é considerado pelos moradores da aldeia, e pelo próprio narrador, uma “matéria atribulativa, que malpaga, às poucas estimas” (ROSA, 1976, p. 74). É uma tarefa marcada por tais características que faz com que João ascenda socialmente. O embrião da inveja dos habitantes instaura-se aí. Dadas essas observações, é possível afirmarmos que esse homem pobre rural examina e regula o tempo, planeja e, principalmente, aprende, a partir das necessidades oriundas do seu labor.

O que segue é a prosperidade de João, derivada do empenho, ao mesmo tempo exaustivo e gratificante, como nos informa sinteticamente o narrador: “perseverava, considerando o tempo e a arte” (ROSA, 1976, p. 74), ou mesmo: “Tomara a gosto. O pão é que faz o cada dia.” (ROSA, 1976, p. 74). Nesse sentido, o que notamos é a composição ficcional de um “tempo folclórico”, definido por Mikhail Bakhtin como aquele em que o trabalho dita o ritmo do tempo e o aproveitamento que os indivíduos fazem do mesmo:

Este tempo é profundamente espacial e concreto. Ele não se separa da terra e da natureza. É totalmente exteriorizado, como toda a vida humana. A vida agrícola e a vida da natureza (da terra) são medidas pelas mesmas escalas, pelos mesmos acontecimentos, têm os mesmos intervalos inseparáveis uns dos outros, dados num único (indivisível) ato do trabalho e da consciência. A vida humana e a natureza são percebidas nas mesmas categorias. (1990, p. 318).





Decorrente desse nivelamento entre homem e natureza, e não a sobreposição de um no outro, fica claro que a narrativa valoriza o folclórico. Manifesta-se a valorização conteudística e formal de uma cultura baseada na oralidade, de uma forma quase apagada de ser e estar, um privilégio de alguns poucos grupos não furtados pela modernidade. Quando atentamos para o provérbio parodiado (de matriz moral), “O pão é que faz o cada dia” (ROSA, 1976, p. 74), notamos que o mesmo concebe ambigualmente uma síntese do trajeto de João Porém (entre herdar os animais e ascender economicamente), pois levanta o ideário circundante do trabalho cotidiano e a perseverança que pode haver em decorrência do mesmo. É a própria metáfora do “pão” que nos autoriza a entendê-lo não apenas como o elemento que proporciona a vida diária, mas também a razão pela qual se vive. Vale ainda destacar que ocorre aqui a retomada de uma manifestação oral (provérbio) latente no chão histórico emoldurado pela estória, ainda que num viés cômico. Ele é entendido e fortemente elogiado por Luis da Camara Cascudo, como uma espécie de “sabedoria popular, *A gaya scienza*. O ‘conselho’ dos antigos [...] riqueza de assimilação popular, a paremiologia nacional” (1984, p. 75).

Outra ocorrência do folclórico é verificável no prefácio paratextual que abre “João Porém, o criador de perus”. Dessa vez, temos a presença da adivinha, “gênero, na literatura oral, que apresenta maior número de obras-primas de síntese, de originalidade e de sabedoria, de graça, de ironia” (ROSA, 1976, p. 67). Transcrevemos: “Se procuro, estou achando. Se acho, ainda estou procurando?” (ROSA, 1976, p. 74). Sua função é suscitar no leitor um ponto de incômodo; provoca sua curiosidade em relação à resposta, faz com que ele retorne ao seu imaginário infantil, comunica e requer um posicionamento ativo do leitor frente ao relato que se iniciará. Mas essa dialética do “procurar – achar, achar – procurar” alude a quê? Com a finalidade de apontarmos uma resposta possível, a partir da lógica e economia interna da obra, prosseguiremos nossa análise.

João Porém convive com o assédio à sua propriedade e trabalho, e o sucesso de lá decorrente. O resultado disso é que os habitantes do povoado decidem inventar uma estória que o levaria para longe, “Incutiram-lhe, notícia oral” (ROSA, 1976, p. 75) que uma moça, Lindalice, “sacudida e vistosa – olhos azuis, liso o cabelo” (ROSA, 1976, p. 75) e que morava longe dali, gostava dele.



João Porém ouviu, de susbrusco, firmes vezes; miúdo meditou. Precisava daquilo, para sua saudade sem saber de quê, causa para ternura intacta. Amara-a por fé – diziam, lá eles. Ou o que mais, porque amar não é verbo; é luz lembrada. Se assim com aquela como o tivessem cerrado noutra ar, espaço, ponto. Sonha-se é rabiscos. Segredou seu nome à memória, acima de mil perus, extremamente. (ROSA, 1976, p. 75).

O que se configura nesse momento da fábula é o nó-górdio da narrativa. É o evento que mais justifica a escolha desse conto para se pensar a questão da oralidade nas narrativas rosianas e como seu desempenho afeta sua personagem central. Ocorre a recriação de uma atitude oral: por meio de uma fantasia, de uma estória, os moradores (sujeitos ativos na veiculação) fazem com que João (sujeito passivo) projete outra realidade ao enganá-lo. Em suma, fazem-no de bobo. Os enganadores têm consciência de estarem iludindo, de estarem articulando uma brincadeira jocosa, como frisou Jacqueline Ramos (2007). João Porém começa a ver-se veiculado a uma nova realidade, que se configuraria não mais por um estado ensimesmado, mas projeta a possibilidade de relacionar-se, constituir matrimônio, família, formar, ainda que micro, uma estrutura sócio afetiva (lembrando de seu isolamento em sua propriedade).

Se retomarmos o contexto de mudança social de João (o que originou o fato chistoso<sup>4</sup>), percebemos quais motivos levaram os moradores a buscarem na fantasia a mudança de realidade. Como explica Willi Bolle, “Não podendo satisfazer suas necessidades materiais e afetivas, recorrem à imaginação [...] uma necessidade de possuir o ausente” (1973, p. 130). Daí, ao comporem a mentira sobre Lindalice, os moradores deixam claro o fato de ela não pertencer àquela localidade, de ser de “além cercanias, em desfechada distância” (ROSA, 1976, p. 75). O que notamos é a construção mistificada de haverem probabilidades de mudanças com o que é externo. O novo como possibilidade de transformações.

Ao que tudo indica, há também no conto o argumento de que esses sujeitos pobres, rurais e livres, frutos de um ambiente em que a lógica sócio-cultural advém de seculares tradições perdurantes, não conseguem romper totalmente com as mesmas, e a partir daí imergirem no novo, naquilo que desconhecem, sem ao menos refletirem sobre isso. Portanto, poderíamos evidenciar tal fato com a própria recusa de João Porém, sua opção por manter-se no povoado e

<sup>4</sup> No prefácio “Aletria e hermenêutica”, há uma intenção por parte de Guimarães Rosa de explicar/justificar o recurso ao chiste: “Não é o chiste rara coisa ordinária; tanto que seja porque escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 1976, p. 3).



continuar o rentável trabalho com os perus em suas terras. O protagonista toma por base sua preocupação quanto aos verdadeiros sentimentos da moça, depositando simplesmente em sua escolha de se manter intocado pelo novo a expectativa nos dias seguintes (mesmo que os outros indivíduos já tivessem finalidade para suas terras e meio de transporte para ele se mudar e relacionar-se com o externo). Como nos informa o narrador:

Se bem pensou, melhor adiou: aficado, com recopiada paciência, de entre os perus, como um tutor de órfãos. Sustentava-se nisso, sem mecanismos no conformar-se, feito uma porção de não relógios. A moça, o amor? A esperança, talvez, sempre cabedora. A vida é nunca e onde. (ROSA, 1976, p. 75)

Instaura-se no protagonista, guardadas as devidas proporções, uma crise com base nas relações entre o velho e o novo, própria de um sujeito que ascende socialmente, que não se identifica com as expectativas da nova classe em que está inserido e o que dela pode advir, que se amedronta com aquilo que não experienciou, que desconhece o que pode vir a ser. Reitera-se, nesse ponto, a idéia de que a reinterpretação da realidade, mesmo à luz de uma projeção construída por um discurso chistoso, atualiza o modo de ser e estar de João.

Almejando solucionar a crise de João, a comunidade utiliza-se novamente do código oral da fantasia, brincando jocosamente com o protagonista mais uma vez. É o desenlace da mentira instaurada por meio de uma nova mentira (um duplo falso); nas palavras do narrador: “fechou-se-lhe a estrada em círculos” (ROSA, 1976, p. 76). Os moradores do vilarejo, tendo consciência da arquitetura do engano, inventam a morte de Lindalice. É na saída encontrada pelo próprio João que verificamos importantes pontos para a compreensão do conto:

Bem que bem – e porque houvesse justo o coincidir fortuito – moveram de o fazer avistar-se com uma mocinha, de lá, também olhos azuis, lisos cabelos, bonita e esperta, igual à outra, a urdida e consumida. Talvez desse certo. Pois, por sombras! Porém aqui suspendeu suma cabeça, só zarolhaz, guapamente – vez tudo, vez nada – a mais não ver. (ROSA, 1976, p. 76).

O que notamos com o relacionamento de João e a mocinha de seu vilarejo, no desfecho do conto, é uma redescoberta, por parte do protagonista, dos valores dos sujeitos provenientes do chão histórico-social que os formaram – e daí João emanar um apego às suas tradições, permeadas por lógicas estruturais específicas. Na trajetória do protagonista, é como se uma mentira contada repetidas vezes se tornasse real. É o poder projetivo do falso (ficcional) desempenhado na própria realidade das personagens sertanejas, com a função de mudá-las. Nesse



sentido, instaura-se no conto um uso crítico da fantasia. Dela emana a possibilidade das personagens (em especial João) de se colocarem numa outra esfera (cosmos), ser, imaginariamente, outro<sup>5</sup>. Nesse caso, se não de acrescentar algo positivo, pelo menos faz com que o protagonista reflita sobre seu modo de ser e estar, seus infortúnios e vicissitudes.

É nesse ponto que podemos responder à adivinhação que abre o conto, cujo conteúdo transcrevemos novamente: “Se procuro, estou achando. Se acho, ainda estou procurando?” (ROSA, 1976, p. 74). A mocinha de “olhos azuis, liso o cabelo” (ROSA, 1976, p. 75) sempre povoou aquele vilarejo, ou melhor, sempre fez parte do imaginário de João. O que ocorreu foi um “revisitar” de seu solo. A fantasia construída pelos moradores desembocou na “troca de lentes” de João, incutiu-lhe a capacidade de captar o mundo circundante num outro prisma. Não esquecendo que o motivo inicial para os moradores “incutirem mentiras” na imaginação de João, foi a perseverança do trabalho do mesmo, e, logo, sua mudança de classe social.

Podemos concluir, então, que a estória em questão confere à trajetória de vida de João um tratamento, no mínimo, interessante. Como vimos, é um narrador externo, que não participou do que conta, que abre sua narrativa depreciando João, tratando-o a partir de um viés cômico, mas que, como os moradores do vilarejo anônimo, surpreende-se com a ascensão social de João. E isso se dá pelo seu empenho nas relações de trabalho. Ao longo da trajetória do protagonista, o narrador vai se compadecendo de seus infortúnios, demonstra insatisfação no fato jocoso organizado pelos moradores e vai notando a astúcia do protagonista em lidar com o mesmo.

Além de um crescimento econômico, João usa a mentira também para amadurecer. Ao invés de irritar-se com o esfacelamento da realidade projetada pela fantasia, João pensa, reflete, “medita”, para usar o termo do narrador, e aí submerge no seu próprio chão, para dele realizar-se. É por essa razão que ao final do conto (e após termos conhecido a trajetória de João) o narrador o considera um homem sábio, destoante daquela realidade; em suas próprias palavras, “Ele fora ali a mente mestra. Mas com ele não aprendiam, nada” (ROSA, 1976, p. 76).

---

<sup>5</sup> As reflexões filosóficas de Platão no “Livro X” de sua obra *A República* (2006) vão ao encontro desse propósito. Se no “Livro III”, o filósofo versa sobre a proibição das artes de imitação, tendo por base um modelo ético, o qual os membros deveriam seguir, com a finalidade da manutenção política, é no Livro X que ele reincorpora as artes de imitação. Seu argumento é que a causa final é que decide se o objeto da fantasia é bom, belo e justo, ou seja, para o pensador, mesmo a ficção pode ser verdade, caso sua finalidade seja alcançada.





### Três vaqueiros, um boi e uma “estória”

*Três vaqueiros, Jelázio, Jerevo e Nhoé inventam um boi [...] Eles querem que os outros vaqueiros acreditem nesse boi, procuram contar vantagem: só eles o teriam desafiado. Mas ninguém acredita. Morre a mulher de Jerevo; na volta do enterro, eles rememoram o boi; morre Jelázio, falando no boi; Jerevo se muda para longe... Depois de muitos anos, numa fazenda afastada, Nhoé entra numa roda de vaqueiros e ouve falar de um boi (BOLLE, 1973, p. 125)*

“Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” é a vigésima quinta estória de *Tutaméia*. Nessa ficção, Guimarães Rosa retoma a temática das narrativas de tradição oral, seus porta-vozes, o processo de criação e recriação das mesmas e também o contexto rural de que são provenientes. Questões como invenção, verossimilhança, autoria e anonimato, origens e modo de difusão dessas estórias perpassam esse conto. Como podemos entrever na epígrafe acima colocada, estamos em face de uma narrativa sobre três vaqueiros (Jerevo, Nhoé e Jelázio) que coletivamente dão forma, por meio da “invenção despropositada”, ao boi Mongoavo; cada um deles contribui com um elemento para a construção dessa personagem.

Os três sertanejos se utilizam de frases soltas, despreziosas, aparentemente sem sentido, desarticuladas, sintéticas, formadas por períodos simples, contendo um número mínimo de palavras, “*Sumido...*” (ROSA, 1976, p. 111, grifo do autor), “*O maior*” (ROSA, 1976, p. 111, grifo do autor), “*...erado de sete anos...*” (ROSA, 1976, p. 111, grifo do autor), “*Um pardo!*” (ROSA, 1976, p. 111, grifo do autor), “*...porcelano*” (ROSA, 1976, p. 111, grifo do autor). Ao serem observados em conjunto, tais enunciados nos sinalizam outra narrativa, com marcas de ancestralidade, arquetípica, “e que nem cabendo destes pastos” (ROSA, 1976, p. 111), já constitui o imaginário dos indivíduos desse solo, principalmente dos três vaqueiros. O produto de suas divagações configura uma descrição pouco precisa de um boi, que é composto à medida em que os três homens, como que instituindo suas formas, esforçam-se para resgatar uma “rês semi-existida diferente” (ROSA, 1976, p. 111), pertencente a uma tradição, como já mencionado, a uma ancestralidade.

Esse conto já traz no próprio título uma relação com os romances tradicionais (no sentido de poema narrativo, gesta, não o gênero literário em si). Neles, o título longo compõe



uma espécie de síntese do que será narrado<sup>6</sup>. Seu objetivo não é causar um suspense, mas valorizar o próprio relato da peripécia; o destino das personagens é apontado no título, que funciona como enunciação do que será narrado. Portanto, o leitor de “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” tem conhecimento de que se deparará com uma narrativa sobre um boi, mas que a mesma é inventada, que não existiu de fato. Um acordo é estabelecido entre o narrador e o leitor, que, por sua vez, acata a categoria de fantasia em que o conto se apresentará. No entanto, um desvio acontece: enquanto o narrador dos contos tradicionais recorre à antiguidade e ao testemunho de outros para legitimar o que irá contar, o narrador do conto em questão é dissimulado, possibilita-nos ter dúvida e não quer comprometer-se com os efeitos de possíveis imprecisões ou invenções do narrado. A estória é iniciada por meio de uma pressuposição:

Ponha-se que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso. E eram Jerevo, Nhoé e Jelázio, vaqueiros dos mais lustrosos. Sentados vis-a-visantes acorados, dois; o tércio, Nhoé, ocultado por moita de rasga-gibão ou casca branca. Só apreciavam o se-espíritar da aragem vinda de em árvores repassar-se, sábios com essa tranqüilidade. (ROSA, 1976, p. 111)

Como é possível notarmos, não se trata de uma frase assertiva, categórica. Instaura-se, de imediato, a possibilidade da dúvida, do incerto. É como se o narrador postulasse, “Sem que eu tenha certeza de onde a ação se desenvolveu precisamente, vamos considerar que os três vaqueiros estivessem à barra do campo, de tarde, para descanso”. É nessa ambivalência espacial que o narrador confere algo de universal ao conto com base no particular, como se essa mesma situação oral emoldurasse o que acontece com muitas pessoas, que têm nas relações de grupo seu modo de ser, estar e se expressar. Além disso, a narrativa é repleta de reticências, marcas gráficas que nos levam a fazer determinada leitura, a qual não é sustentada explicitamente pela argumentação do narrador. Ele se isenta de qualquer responsabilidade. Por exemplo, em nenhum momento é mencionado que a estória ouvida por Nhoé na fazenda era fruto de sua invenção com os companheiros, mas isso fica subentendido, assim como certo tratamento irônico dado

---

<sup>6</sup> A partir do texto *Literatura popular em verso: antologia* (1986), de Manoel Cavalcanti Proença, podemos citar alguns exemplos de títulos, majoritariamente extensos e que sintetizam a estória a ser narrada, como “A chegada de Getúlio Vargas no céu e o seu julgamento”, “A verdadeira história de Lampeão e Maria Bonita”, “Pavoroso desastre de trem no dia 31 de outubro de 1949 – 7 mortos e 9 feridos” e “Naufrágio dos navios brasileiros nas águas sergipanas e a traição de Mandarino”.



pelo narrador, que até então vinha descrevendo as desventuras dos três homens e o improviso com que compunham a estória. Esse improviso contrasta com as proporções que a estória ganha e com a fama dos três homens, “Ninguém podia com ele – o Boi Mongoavo. Só três propostos vaqueiros o tinham em fim sumetido” (ROSA, 1976, p. 114).

A própria ação de sentarem e inventarem uma estória exige uma relação de coletividade. É ainda a cena inicial (anteriormente transcrita) que nos permite entrever que os momentos de descanso, quando os sertanejos estão relaxados, já tendo cumprido suas rotinas de trabalho, tornam-se bastante propícios e fecundos para o “(re) nascer” de uma narrativa, para o testemunho, para o aflorar da memória:

Depois da ceia faziam roda para conversar, *espairecer*, dono da casa, filhos maiores, *vaqueiros*, amigos, vizinhos. Café e poranduba. Não havia diálogo, mas uma exposição. Histórico do dia, *assuntos de gado, desaparecimento de bois, aventuras do campeão*, façanhas de um cachorro, queda de um grotão, anedotas rápidas, recordações, gente antiga, *valentes*, tempos de guerra do Paraguai, cangaceiros, cantadores, furtos de moça, desabafos de chefes, vinganças, crueldades, alegrias, planos para o dia seguinte. (CASCUDO, 1952, p. 11-12, grifo nosso)

Nota-se uma afinidade entre o trio. Não apenas nas lidas de trabalho com o gado, mas pelo fato de tais sertanejos comporem coletiva e harmonicamente sua estória. Assim é que um tema, fortemente disseminado entre os vaqueiros, como as proezas de um boi violento, longe de ser uma simples exposição de fatos corriqueiros, atrai a atenção de muitos, merece espaço privilegiado nas rodas dos contadores. As pessoas se identificam com o tema, pelo mesmo estar muito ligado às suas práticas diárias.

É a presença do gado que unifica o sertão. Na caatinga árida e pedregosa como nos campos, nos cerrados, nas virentes veredas; por entre as pequenas roças de milho, feijão, arroz ou cana, como por entre as ramas de melancia ou jerimum; junto às culturas de vazante como as plantações de algodão e amendoim; - Lá está o gado, nas planícies como nas terras, no descampado como na mata. As reses pintalgam qualquer tom da paisagem sertaneja, desde a sépia da caatinga no tempo das secas até o verde vivo das roças novas no tempo das águas. (GALVÃO, 1986, p. 26-27).

No entanto, no momento em que os três vaqueiros se transformam em narrativa, ou seja, quando sua experiência recebe certo tratamento artístico, com elaboração de linguagem e emprego de recursos que visam a tornar a estória sedutora, convincente, há um distanciamento da matéria do narrado e a realidade de quem ouve. Isso porque a estória, no contexto



performático em que se constitui, leva a uma experiência de sacralização desses mesmos temas tão ordinários. A maneira como o fazem, delineiam uma nova interpretação do “caso de sua infância, do mundo das inventações” (ROSA, 1976, p. 111).

Ainda numa leitura inicial, podemos atribuir uma percepção cômica aos fatos apresentados no conto. Eles nos levam a considerar ridículo que o caso dos vaqueiros tenha adquirido verdade com o passar do tempo e tenha imposto respeito e admiração naqueles outros homens, que retomam e exaltam as peripécias dos três vaqueiros, “ao bom pé do fogo” (ROSA, 1976, p. 114). Mais do que isso, sem se darem conta, os sertanejos estavam diante de um daqueles vaqueiros – Nhoé –, que, por sua vez, velho e cansado, e se mantendo no anonimato, não correspondia ao ideal heróico que marca a descrição daqueles três homens. Nesse sentido, o efeito rizomático parece ser um dos alvos a ser alcançado nessa ficção. Mas qual a função dessa comicidade? Na fábula, ela encobre o sentido complexo de que trata “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, que seria a problemática da própria formação das narrativas de transmissão oral e do tratamento de verdade que elas adquirem no meio em que se desenvolvem.

A situação cômica que resulta do contato de Nhoé com uma versão de sua estória traz à baila a noção de autenticidade das narrativas orais e o quão problemático, se não impossível, é chegar à narrativa-mãe. Além disso, corrobora o argumento de que a estória “verdadeira e significativa” é aquela que se materializa no momento em que é contada e benquista por seus ouvintes, e que se utiliza dos próprios elementos tradicionais, fortemente conhecidos pelo grupo em que está sendo narrada. Daí compreendermos a atitude tomada por Nhoé de não se envaidecer, indignar-se, desmentir, ou mesmo esclarecer a narrativa do Boi Mongoavo e as circunstâncias que a formaram, mas de entender que no caso da oralidade as estórias estão em contínua transformação.

Refalavam de um boi, instantâneo. Listrado riscado, babante, façanhiceiro! – que em várzeas e glória se alçara, mal tantas malasartimanhas – havia tempos fora. Nhoé disse nada. O que nascido de chifres dourados ou transparentes, redondo o berro, a cor de cavalo. Ninguém podia com ele – o Boi Mongoavo. Só os três propostos vaqueiros o tinham em fim sumetido...

Tossiu firme o velho Nhoé, suspirou se esvaziando, repuxou sujigola e cintura. Se prazia – o mundo era enorme. Inda que para o mister mais rasteiro, ali ficava, com socorro, parava naquele certo lugar em ermo notável. (ibid., p. 114).





É o cruzamento entre as duas narrativas, do destino dos três vaqueiros da estória inventada e o destino dos vaqueiros da estória de Guimarães Rosa, que nos permite entender como se dá o processo de (trans) formação de uma narrativa oral. Ou seja, é por meio da metalinguagem, da estória dentro da estória, que entrevemos o brotar de uma narrativa, independente do autor. Nesse sentido, podemos observar, mais uma vez, o interesse e conhecimento de Rosa acerca das estórias de tradição oral, que tanto inspiraram sua produção artística.

Com a finalidade de definir o que seria “o conto tradicional”, entendendo o mesmo como uma manifestação cultural, de transmissão por meio da oralidade, Luis da Camara Cascudo nos ensina que “É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais” (2003, p. 13). Guardadas as devidas proporções, o conto em análise toca nessas questões de antiguidade, anonimato, divulgação e persistência. Importa destacar a distinção entre a criação literária, que se vale do código escrito, e o processo de (re) criação das narrativas orais. Elas se aproximam na medida em que têm na imanência do “narrar” seu ponto de convergência. Daí podermos encontrar nas estórias de Rosa uma identificação com as situações de oralidade, tendo em vista que o autor parece buscar no modelo oral uma forma de reforçar/defender o espaço do contar, bem como todo o contexto de interação, identificação e experiência que a prática de ouvir e contar estórias implica num ambiente não-letrado.

Ao defender a antiguidade do conto tradicional como uma de suas características importantes, Cascudo refere-se à necessidade de aceitação que o conto precisa ter para sobreviver, e isso é configurado pelo seu tempo de existência. Como não é possível estabelecer com precisão a gênese do conto, apela-se para a indeterminação do tempo e espaço, a qual, paradoxalmente, confunde-se com antiguidade. O fato de um conto ser antigo, ou seja, tão arraigado na cultura a ponto de ser confundido com ela, legitima a autoridade do seu discurso. A fórmula do “Era uma vez...” é reiterada justamente para marcar esse espaço antigo e indeterminado que reforça o poder do que será dito. No conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, a questão da antiguidade é posta através da percepção de



Nhoé, o último dos três homens, quando o mesmo se depara com sua estória, na boca do povo da fazenda, já transformada.

Ainda que o tema da estória seja composto por elementos bem conhecidos do seu trabalho como vaqueiros, a situação inusitada e não planejada que deu origem ao caso parece bem mais significativa para os três do que o produto dessa criação. Em mais de um momento, sempre que um fato crucial acontecia na vida dos três (a morte da esposa de Jerevo ou a peste do gado, por exemplo), eles lembravam o momento daquela experiência criadora, referiam-na como uma espécie de ritual, de iniciação, quase como algo interdito. Não divulgam a estória da criação a terceiros. Pertence a eles. Não pode ser revelada, pois isso seria o mesmo que dessacralizá-la, banalizar a experiência por que passaram.

Então, podiam só indagar o que do Boi, repassado com a memória. Não daquele, bem. Mas, da outrora ocasião, sem destaque de acontecer, senão que aprazível tão quieta, perfeita, em beira de um campo, quando a informação do Boi tinha sobrevivendo, de nada, na mais rasa conversa, de felicidade. Daí, mencionavam mais nunca o referido urdido – como não se remexesse em restos. (ROSA, 1976, p. 113)

A divulgação acontece, por um lado, por meio da memória dos três homens. Não se trata da lembrança da estória em si, mas da lembrança de uma experiência que une os três, como se, através dela, pudessem tomar parte de outra realidade, diferente do plano do aqui e agora. Cada vez que a estória, ou melhor, o momento em que ela se constituiu é lembrado por um dos três vaqueiros, ela se presentifica, se atualiza, ocorre uma nova tentativa de interpretá-la. Dessa forma, a estória permanece, sobrevive. Por outro lado, no entanto, a estória das façanhas do boi, a estória superficial, desprovida de profundidade conferida pela significação particular que os vaqueiros dão a ela, esta sim torna-se propriedade coletiva, sendo divulgada como mais uma criação de origem incógnita, de rápida assimilação. Novamente, os momentos de descanso e de reunião são a opção para divulgá-la, e seus ouvintes, tanto quanto seus divulgadores, são profundos conhecedores da matéria da narração. Isso é explicitado no conto no momento em que Nhoé se percebe diante de sua estória, de parte dela, já modificada, com outros possíveis sentidos.

Chegou a uma estranhada fazenda, era ao anoitecer, vaqueiros repartidos entre folhagens de árvores [...] vozes pretas, vozes verdes, animados de tudo



contavam. Dava nova saudade. Ali, às horas, ao bom pé do fogo, escutava... Estava já nas cantiguinhas do cochilo. (ROSA, 1976, p. 113-14)

No que se refere à divulgação da estória do boi inventada pelos três homens, percebemos a co-ocorrência de dois processos. De um lado, a preservação de uma experiência particular que deu origem à estória. De outro, a autonomia que a narrativa assume, adquirindo uma identidade própria, em sintonia com as expectativas dos seus divulgadores, sendo transformada, recontada ao longo do tempo. Independentemente do meio através do qual a estória se difunde, uma e outra alternativas contribuem para sua permanência e divulgação.

A persistência dos repertórios orais, última característica apontada por Camara Cascudo, pressupõe que, para um conto fazer parte de um conjunto de narrativas tradicionais, deve existir recorrência de temas e formas. Mesmo havendo certa liberdade de criação, a cada vez que alguém se apropria de uma estória e confere a ela novos detalhes, outras maneiras de expressá-la, há algo que permanece. A repetição de temas e formas, na verdade, atende a uma necessidade de preservação das narrativas e, ao mesmo tempo, de fidelidade a uma tradição.

A possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca. No mundo do arcaico tudo isto é fundamentalmente religião, vínculo do outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em um outro tempo e que sustentam a sua identidade. (BOSI, 2000, p. 15)

O sucesso da estória requer muito mais do que a competência do contador para prender a atenção dos ouvintes. É preciso que haja identificação com o narrado, reconhecimento da tradição dos temas, aceitação do papel assumido pelo contador, disposição para ouvir e interagir no momento em que ocorre a narração e, principalmente, um pacto comum entre o grupo, no sentido de reconhecerem a particularidade do momento e a importância de preservarem os repertórios orais. Obviamente, todos esses aspectos não são aceitos e seguidos de forma consciente e refletida. Estão subentendidos na relação que se estabelece entre quem conta e quem ouve. O grupo sabe quando a estória deve começar, o que se vai ouvir, como será contado, quais os limites da invenção e o que deve ser repetido tal como a tradição legitimou. A presentificação de um passado um tanto desconhecido e idealizado é necessária para legitimar as práticas do



presente, a fim de validar a identidade através de sua identificação com o passado, já que o tempo impõe autoridade, justifica, afama.

A distinção entre o discurso dos três homens, em tom de conversa, remetendo às partes de uma estória ancestral, e o produto transformado, reelaborado artisticamente, que é a estória constatada na fazenda, nos permite opor aquilo que Antonio Cicero define como *mythos* e *epos*. Para ele, “Os *mythoi* são [...] o conteúdo dos discursos, as coisas sobre as quais se fala; os *épea*, por outro lado, são os discursos propriamente ditos, tomados como coisas, objetividades, presenças. (2005, p. 243). Assim, podemos afirmar que a estória dos três homens constitui-se um *mythos*, pois, ainda que os vaqueiros façam referências a outras narrativas, ela recupera o momento, não sendo, portanto, uma reiteração. Não é possível recuperar o momento em que acontece o discurso. Contudo, essa mesma estória vai sendo retomada por outras pessoas e acaba tornando-se *epos*, ou seja, um discurso completo, capaz de ser reiterado a qualquer momento. Isso não significa que seja isento de qualquer transformação. As intervenções acontecem, podemos considerar, em um plano mais superficial, que não chega a intervir no *status* da estória, em sua essência.

O que Rosa parece fazer nessa narrativa é romper com essa dualidade entre *mythos* e *epos*, a formação da narrativa (*mythos*) e a sua plenitude (*epos*) não são momentos tão distintos, a ponto de haver reconhecimento do *mythos* (quando Nhoé está na fazenda) através do *epos*, o que não é tão comum nessas narrativas orais, ou seja, a presença do *epos* no *mythos*. A consideração de tais conceitos ao abordar a estória de Rosa é pertinente no sentido de que leva a problematizar a relação entre o discurso em si e o discurso produzido a partir dele: “A fixidade de um tema ou *mythos* é sempre relativa à fixidade ou reiterabilidade do discurso, ou seja, do *epos* de que ele é tema” (CICERO, 2005, p. 277).

Em outras palavras, o *mythos* se torna *epos* na medida em que é composto a partir de um *epos*, como acontece com a estória dos três homens. Segundo o mesmo crítico, “É ao *epos*, e não ao *mythos*, que se atribui [...] ‘forma’ [...] ‘formosura’ e [...] ‘regra’ e ‘modo’ (CICERO, 2005, p. 251). Daí o fato de a estória ouvida da boca dos contadores receber um caráter performático, ser receptiva a novos enfoques, permitir a reelaboração. A estória dos três homens, por si só, por





mais significativa e marcante em um momento determinado, deixa de existir como registro do encontro deles.

A estória do Boi Mongoavo que é produto da criação dos três vaqueiros surge, em princípio, como uma “interferência” das lembranças da infância de um dos vaqueiros, o que demonstra a reiteração do tema. Em seguida, conforme ela vai se tornando mais concreta, até, enfim, compor as características do boi e dos três valentes vaqueiros que o contiveram, é possível perceber a opção do autor por um motivo popular bastante recorrente nas narrativas orais, que são os casos de bois, reunidos por Câmara Cascudo sob a denominação de “Ciclo do gado”. Na versão de cordel de Leandro Gomes de Barros, a fúria do animal é descrita da seguinte forma:

Leitor vou narrar um fato  
 De um boi da antiguidade  
 Como não se viu mais outro  
 Até a atualidade  
 Aparecendo hoje um desses  
 Seria grande novidade.  
 [...]
 Muitos cavalos de estima  
 Atrás dele se acabavam  
 Vaqueiros que em outros campos  
 Até medalhas ganharam  
 Muitos venderam os cavalos  
 E nunca mais campearam

Notamos que o boi da “antiguidade” difere do restante do gado por suas façanhas, que ultrapassam de forma significativa as proezas de qualquer outro boi. Seu tamanho e sua força são tão grandes que ele é considerado um ser encantado. Nem mesmo os mais gabaritados vaqueiros foram capazes de vencê-lo. Pelo contrário, acabaram humilhados. A estória é rica em detalhes referindo as tentativas dos vaqueiros em submetê-lo. No entanto, somente um vaqueiro, este também misterioso, que aparece de repente, domina o boi pela conversa, estabelecendo um acordo. Esse inusitado tratamento, no qual o vaqueiro misterioso reconhece o valor do animal, faz com que o boi deixe de perturbar os moradores da fazenda. Em um final maravilhoso, como ocorre nas estórias de fadas, vaqueiro e boi são tragados pela terra, permanecendo, de certa forma, unidos, sem que um deles seja dado como vitorioso, permanecendo apenas a fama dos dois, contada e recontada ao longo do tempo.

Conto o que contou-me um velho



Coisa alguma eu acrescento

Já completaram trinta anos  
 Eu estava na flor da idade  
 Uma noite conversando  
 Com um velho da antiguidade  
 Em conversa ele contou-me  
 O que viu na mocidade

A repetição de temas, assim, exerce uma função de conservação dos repertórios orais, bem como do próprio ritual promovido pelo fato de ouvir e contar histórias, o qual, em certa medida, remete aos mitos, em uma espécie de continuidade de um ciclo, no intuito de fazer persistir sua condição original. Segundo Lévi-Strauss, as transformações pelas quais os mitos passam, até, por fim, disseminarem-se através das narrativas orais, afetam “ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este deixe de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica” (1976, p. 261).

### **Iô Isnar, a anta e o narrador: uma caçada dupla**

*O personagem-narrador acompanha Iô Isnar, caçador que está á espera de uma anta, que ele deseja abater apenas para se distrair. Como impedi-lo? A solução: “A mão de linguagem” (!). O narrador inventa uma história para Iô Isnar: seu filho, que está prestando serviço militar, vai ser mandado para uma guerra de durar anos, na Cochinchina... Iô Isnar fica tão impressionado que, nervoso, erra o tiro. (BOLLE, 1973, p. 127).*

“Tapiiraiuara” é a trigésima quinta história de *Tutaméia*. Como é possível perceber, a partir da epígrafe transcrita, esse conto descortina uma situação de caça no sertão. O alvo é uma anta e seu filhote. São duas personagens que tentam desempenhar essa façanha: Iô Isnar (experiente caçador) e o próprio narrador. Nesse sentido, a perseguição aos animais é relatada por quem participou dela, uma testemunha do ocorrido, portanto, um narrador-personagem, como consta na epígrafe. De antemão, é interessante destacar para a interpretação dessa narrativa a existência de um contraponto entre as cosmovisões desse narrador e do caçador. É a contragosto que o narrador aceita embrenhar-se pela “rampa da serra” (ROSA, 1976, p. 171), como ele mesmo nos deixa claro, “Fizera-me vir” (ROSA, 1976, p. 171). Daí o narrador considerar Iô Isnar um “velho



desgraçado” (ROSA, 1976, p. 171), “mau como uma quina de mesa” (ROSA, 1976, p. 171) e não longe rogar-lhe pragas do tipo, “Merecia maldição mansamente lançada” (ROSA, 1976, p. 172), “Anhangá<sup>7</sup> o transtornasse!” (ROSA, 1976, p. 172).

Como já é possível entrevermos, a narrativa possui um enunciador que discorda da atividade da caça à anta e seu filhote, destoando da mentalidade do caçador; ele condói-se dos animais, constrange-se com a possibilidade de matá-los, não compactua ética e moralmente com essa prática bastante freqüente no meio rural. Como exporemos mais adiante, estamos em face de um narrador citadino. Daí o distanciamento se materializar, dentre outras formas, também em seu discurso, em relação à fala caipira de Iô Isnar. Ao compor sua narrativa, o narrador se utiliza de uma eloqüência mais “cult”, vocábulos mais elaborados, suas frases são alongadas, os períodos são compostos, contrastando com a representação coloquial que confere à fala de Isnar, em que os enunciados são curtos, mais próximos da oralidade. A título de exemplificação, podemos destacar o instante que os cachorros cercam a anta, alarmam o encontro com o animal e sinalizam ao caçador e ao narrador para onde devem se locomover:

Levantavam-na quiçá já os cães anteiros afirmados, cruza de perdigueiros e cabeçudos. Acossada, prende às vezes o cachorro com o pé, e morde-o; despistava-os?

- “É *peta*, qualquer cachorrinho prático segura uma anta!” (ibid., p. 172, grifo do autor).

Outros elementos diegéticos marcam a diferença entre as mentalidades do narrador e do caçador. O primeiro tem a ver com o consumo da carne da anta. Enquanto o narrador considera essa prática arcaica, o caçador mostra-se bastante familiar a ela, como notamos com a seguinte afirmação do mesmo: - “*A carne é igual à da vaca: lombo, coração, fígado...*” (ROSA, 1976, p. 171, grifo do autor). Importa lembrar que a caça aos animais e sua ingestão são situações do próprio ambiente agrário. O cardápio sertanejo é fortemente composto por aquilo que os indivíduos retiram *per se* da natureza. Se atentarmos à colocação das reticências na fala proferida por Iô Isnar (e elas não são poucas ao longo da narrativa), evidenciamos a depreciação e o desabono por parte do narrador àquilo que o caçador tem a nos comunicar. As reticências emudecem bruscamente a

<sup>7</sup> Esse vocábulo origina-se da compressão oral de “Anhanguera”, que significa “Diabo velho”. Essa figura mística é bastante freqüente nas narrativas rosianas; ela é bastante retomada nos contextos rurais. Em “Tapiiraiauaara”, sua finalidade relaciona-se à obtenção de força do narrador para a realização da tarefa almejada. Adiantamos que a mesma é impedir a morte da anta.



voz desse sertanejo. Ainda como evidência de afastamento, temos a recorrente demarcação espacial “Sobre lá” (ROSA, 1976, p. 171) é com ela que o narrador aparta-se de filiação aos atos desempenhados pelo caçador, coloca-se ainda como observador ao que ocorre (situação que muda ao longo da fábula).

Nesse sentido, poderíamos ainda destacar outro instante da narrativa, em que se configura um antagonismo em relação ao que pensam sobre o couro da anta. Enquanto o narrador se maravilha com o mesmo, impressionando-se com a relação com as listras das zebras, o caçador lhe atribui uma funcionalidade mais prática às lidas do campo, valoriza a matéria prima para a confecção dos seus instrumentos de trabalho, mas é claro, diferente de qualquer conotação artesanal. Conforme destaca Walnice Nogueira Galvão, os “objetos do cotidiano, feitos de couro [...] trazem neles o peso de rústico modo de vida. Longe de constituírem um inventário folclórico” (1986, p. 27).

A anta, e o filhote – zebrado riscado branco como em novos eles são – tão gentil.

- “*Ah, o couro é cabedal com, rijo, grosso. Dá para rédeas, chicotes, coisas de arreo...*” (ROSA, 1976, p. 171, grifo do autor).

O que evidenciamos ao longo da narrativa é que o narrador-personagem de “Tapiiraiuara” trata o animal como manifestação orgânica do sagrado, institui uma peculiar sincronia com ele, indistinguindo homem e natureza. O que ocorre é um certo nivelamento entre a essência espiritual dos seres (homem e anta), ambos possuidores de algo sagrado. Ao decompor o título desse conto, em palavras aí verificáveis, notaremos que o campo semântico que o cerca vai ao encontro dessa questão. *Tapir* é um sinônimo de anta; a *raia* é aquela linha da palma da mão ligada misticamente ao destino dos indivíduos; *ara* é o altar no qual se sacrificavam os animais com a função de relacionarem-se com as entidades divinas. Ou seja, diferente do caçador, há uma abordagem sacra do animal, nas próprias palavras do narrador: “Doer-se de um bicho, é graça<sup>8</sup>” (ROSA, 1976, p. 172).

Além disso, a maneira como os animais (anta e seu filhote) agem no conto é interpretada pelo narrador a partir daquilo que se pressupõe ocorrer em relacionamentos humanos

---

<sup>8</sup> Nesse contexto, graça não tem nenhuma relação com qualquer aspecto rizomático, não há uma construção irônica, mas sim o sentido de benevolência, agrado, um meio de salvação, ou agradecimento.





(genitor/geratriz e linhagem). No entanto, o narrador está falando de animais, que, em tese, agem por instintos, e não movidos por sentimentos. A perspectiva lógica tende a ser superada por uma visão afetuosa e humana. Há uma identificação com aquilo por que passam os animais, pois isso é conhecido das pessoas, que, por sua vez, são capazes de compreender o sofrimento proveniente da separação de mãe e filho. Daí o narrador ressaltar a condição inferior da anta na caçada, “Ponteiro menor, a anta; ponteiro grande, os cães” (ROSA, 1976, p. 172). E não obstante, o narrador prontifica-se a inibir a ação do caçador Iô Isnar, que já se encontrava: “De tocaia, aqui, no recheço, a peitavento, Iô Isnar cômodamente guardava-a, rês, para tiro por detrás da orelha, o melhor, de morte. Dava osga, a desalma” (ROSA, 1976, p. 172).

É na saída encontrada pelo narrador para que o caçador não matasse a anta que encontramos uma grande situação de oralidade. Ao invés de propor alguma discussão acerca dos objetivos e justificativas que levam o caçador a cometer tal ato, ou ainda, se utilizasse de toda sua eloquência para apresentar argumentos válidos ao caçador<sup>9</sup>, astutamente, o narrador aproveita um meio bastante fecundo para extasiar Isnar; faz um aproveitamento corrente no *locus* sertanejo: lança mão da fantasia, da mentira, do “inventar uma estória oralmente” como elemento que provoque no caçador uma reinterpretação da realidade.

À mão de linguagem. A de meneá-lo, agi-lo, nesse propósito, em farsamento, súbito estudo, por equivalência de afetos, no dói-lhe-dói, no tintim da moeda! Iô Isnar, carrasco, jeito abjeto, temente ao diabo. A pinga de palavras, com inculcações, em ordem a atordoá-lo, emprestar-lhe minha comichão. Correr aposta. (ROSA, 1976, p. 172).

O que o narrador faz é percorrer toda a conversa desenvolvida com o caçador até então; faz um compilado de informações que podem ser úteis. Ele relembra que o filho do caçador está na cidade, no serviço militar, e o pai está demasiadamente preocupado com o ingresso do país em alguma guerra e por extensão o filho participe: “– *Haverá mais guerra? O Brasil vai?* ... perguntara, muito, expondo a balda” (ROSA, 1976, p. 171, grifo do autor). Portanto, o narrador se dá conta

<sup>9</sup> Como nos indicam alguns elementos diegéticos, corroborados pela própria fala do narrador posteriormente, ele é uma figura cidadina, ou seja, provém das condições (ainda que mínimas) de consumo, daí colocar-se contrário à prática da caça, embora disponha de um supermercado em sua localidade. Disso podemos entrever um embate entre o que é arcaico e o moderno, questão central no processo de modernização pelo que passou o Brasil no início dos anos 60.



de que uma situação semelhante ocorre com o caçador e seu filho, em relação à anta e seu filhote. Utiliza-se disso para revirar as perspectivas do caçador, coloca-o catarticamente na posição de caça/ anta e o filho/ filhote, como evidencia o trecho transcrito, “no dói-lhe-dói, no tintim da moeda!” (ROSA, 1976, p. 172). Em outras palavras, o narrador organiza esteticamente sua mentira, fazendo com que os elementos retomados (de existência fenomenológica) façam com que o caçador projete, ao evocar um universo, um cosmos (de existência rica ou projetiva), que extrapola aquela<sup>10</sup>.

É importante destacarmos que esse universo verossímil só é possível pelo fato de o caçador amparar-se em dados da própria realidade do caçador. Desse modo, o comportamento desempenhado por esse narrador assemelha-se à figura xamânica descrita por Nicolau Sevcenko:

Sua função é a de arrastar as pessoas para uma travessia, durante a qual elas se desprendem [...] e assim, inseguras, assustadas, confusas, se entregam a sua orientação, vivendo um modo superior, mais elevado de experiência, para retornarem depois transformadas pela vertigem [...] que lhes ficará impresso na memória pelo resto de suas vidas (1998, p. 125).

É nesse contexto que se configura em “Tapiiraiuara” a possibilidade de haverem duas mortes: a da anta que está na mira do caçador (quase cumprida) e a do seu filho (virtualizada, projetada pelo narrador). De observador astuto, o narrador passa a caçador de Iô Isnar e sua principal arma é a própria potencialidade de uma manifestação oral. Importa mencionar que é a partir desse instante que o recurso gráfico do itálico, que antes demarcava a fala do caçador Isnar, passa a ser utilizado pelo narrador, ou seja, tal elemento define quem está caçando quem/ o que. Os argumentos do narrador-caçador são compostos pela invenção tocando no emocional do pai; o narrador afirma: “– *‘Sim, o Brasil mandará tropas...’*”(ROSA, 1976, p. 172, grifo do autor); automaticamente Isnar se surpreende: “– *‘Cruz!?’*” (ROSA, 1976, p. 172, grifo do autor).

São as descrições dos traços fisionômicos de Iô Isnar que revelam sua imersão na fantasia elaborada pelo narrador: “coçou a nuca, conquanto. Acelerava seu sentir; pôs-se cinco rugas na testa, como uma pauta de música” (ROSA, 1976, p. 173). Dessa forma, ao notar que sua estratégia persuasiva surte efeito, o narrador acentua o perigo de se lutar nessa guerra, “– *‘É*

<sup>10</sup> Sobre este aspecto da constituição do ficcional, seus modos de existência e a imanência das qualidades sensíveis como forma de realização estética, ver o livro *A Correspondência das artes: elementos de estética comparada* (1983), de Etienne Souriau.



*grave...*” (ROSA, 1976, p. 172, grifo do autor), faz com que o pai imagine as torturas que seu filho pode sofrer dos inimigos, “Luta distante, contra malinos pagãos, cochinchins, indochins: que martirizam os prisioneiros, miudamente matavam” (ROSA, 1976, p. 172) e, ao indeterminar o fim e os locais das batalhas, faz exacerbar a preocupação do caçador com o retorno do filho: “Guerra de durar anos...” (ROSA, 1976, p. 172).

É trazendo a baila essas questões, acrescidas de uma exacerbação da possibilidade de Iô Isnar perder “*Seu filho único...*” (ROSA, 1976, p. 173, grifo do autor), que o narrador incute no caçador outra perspectiva, faz dele o objeto da caça. Na verdade, Iô Isnar que era caçador, acaba sendo caçado pelo narrador-personagem, invertendo todo processo. Como podemos verificar a seguir:

Iô Isnar sumiu a cor do rosto, perdera o conselho; o queixo trêmulo. Valha-o a breca! Operava, o método. Vinha-lhe ao extremo dos dedos o pânico, das epidermes psíquicas. Ele estava de um metal. Ele era maquinalmente meu. Obra de uns dez minutos. (ROSA, 1976, p. 173)

Ao alterar o modo de presença do caçador, ou melhor, a percepção que ele tem do mundo a seu redor, a narrativa oral inventada pelo narrador altera também seu saber e, conseqüentemente, sua identidade modal. A partir das imagens evocadas pela convocação de seu filho para frente de batalha, a presença da anta, que se encontrava prestes a morrer, se esvai e o animal e seu filhote são poupados, “Iô Isnar falhara, a cilada, o tiro; desexercera-se de mãos, não afirmava vista” (ROSA, 1976, p. 173). Em suma, em “Tapiiraiauara” o provérbio popular “Um dia é da caça outro do caçador” configurar-se-ia como uma síntese possível.

### **Em busca de conclusões**

Como foi procuramos demonstrar nessa análise, as três narrativas de *Tutaméia* apropriam-se de temas e formas da literatura oral. O que ocorre é um trânsito harmônico entre a escrita e a fala, entre a elaboração erudita no papel e a manifestação orgânica da própria cultura popular. Fica claro que o ponto de convergência entre a literatura escrita e a oral se dá pelo fato de ambas almejarem transmitir um dado conhecimento, uma apreensão peculiar da realidade, ou melhor, são elaboradas esteticamente como forma de compreender, explicar e organizar o mundo



circundante. Guardadas as devidas proporções, Guimarães Rosa busca no modelo oral uma forma de reforçar e/ ou defender o espaço do contar, do fantasiar, bem como todo o contexto de interação, identificação e experiência que a prática de ouvir, contar e (re) inventar estórias (mesmo que jocosamente) implica num ambiente não-letrado, rústico:

apesar de todas as contingências da vida social e das suas injunções que tendem a carrear para um mesmo rumo os diferentes grupos de que se constituem as sociedades, e que, apesar, enfim, da imposição de formulas civilizadas e urbanizadas de vida sócio-cultural aos grupos rústicos, estes resistem, e a sua cultura encontra meios de permanecer. (XIDIEH, 1993, p. 81)

Nesse sentido, podemos afirmar que Rosa não apenas retoma respeitáveis práticas da literatura tradicional que estão se desmanchando, mas também se levanta como divulgador dessa manifestação cultural, demonstra denso entendimento acerca do processo pela qual ela se estabelece, sobrevive e significa entre os homens do sertão. Nas palavras do referido autor, “O folclore existe para ser recriado” (apud DANTAS, 1975, p. 28); ou seja, coloca sua literatura como uma espécie de defensora daquilo que se fala entre o povo. Daí ser considerada, a nosso ver, como uma forma artística de resistência, por não confeccionar, “uma progressiva imposição dos meios eruditos, civilizados e urbanizados aos meios populares e rústicos, de modo a modificar-lhes a vida sócio-cultural” (XIDIEH, 1993, p. 81).

Pelo contrário, Rosa valoriza esse terreno, sua cultura oral, os porta-vozes e principalmente a maneira como é transmitida, bem como o efeito que ela causa em seus espectadores, através do desempenho. Portanto, dá credibilidade e verossimilhança ao que é ensinado através das manifestações orais, assim o resultado não é uma produção “artificial” ou simplesmente descritiva, sob o ponto de vista intelectual e distanciado, mas faz emergir os elementos e o meio empregado por eles para sintetizarem um conhecimento ancestral.

## Referências

- AGUIAR e SILVA, V. M. de. *Teoria da literatura*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.
- BAKHTIN. Mikhail. *Questões de literatura e estética (A teoria do romance)*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 2. Ed. São Paulo: Hucitec, 1990.





- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, v. I).
- BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.294-309.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1980.
- CASCUDO. Luis da Camara. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984. (col. Reconquistas do Brasil).
- \_\_\_\_\_. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984. (col. Reconquistas do Brasil).
- \_\_\_\_\_. *Contos tradicionais no Brasil*. 12. ed. São Paulo: Global, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Literatura oral*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges (crise da mimese/mimese da crise)*. São Paulo: Ática, 1978. (col. Ensaios).
- DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- DIAS, Fernando Correia. Aspectos sociológicos de Grande Sertão: Veredas. In: COUTINHO, Eduardo F. (org). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 390-407.
- FLACH, Alessandra Bittencourt. *Nós os fabulistas: o pensamento baseado na oralidade e as narrativas de Guimarães Rosa*. Porto Alegre, UFRGS, 2007. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.
- FONSECA, Aleilton. *Nbó Guimarães*. Romance-homenagem a Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.



GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: *Cadernos de literatura brasileira*. João Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.20/21, ano X, dez. 2006, p. 144-186.

\_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000 (Folha explica).

\_\_\_\_\_. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (col. Perspectivas do Homem).

PLATÃO. *A República*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PROENÇA, Manoel Proença. *Literatura popular em verso: antologia*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986. (col. Reconquista do Brasil).

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos).

\_\_\_\_\_. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia: comicidade em Tutaméia*. São Paulo, USP, 2007. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. Tutaméia. In: COUTINHO, Eduardo F. (org). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.527-535.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia* (Terceiras estórias). 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Minas Gerais: Editora UFMG, 2003.

SOURIAU, Etienne. *A Correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.



CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.294-309.

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 378-389.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *Sobre a arte como atitude intelectual*. Texto apresentado para exame de qualificação junto ao IFCH/Unicamp, mimeo, 1995.

\_\_\_\_\_. *A dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro*. Um estudo sobre o rural no cinema brasileiro. Campinas, UNICAMP, 1997. Tese (Doutorado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1997.

VIANNA, Oliveira. *Instituições políticas brasileiras*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares*. Estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1993. (col. Reconquista do Brasil (2ª série)).