

Vida mínima e território sem mando: o sentido histórico dos últimos contos de Guimarães Rosa

Minimal Life and Territory Without Command: The Historical Meaning of Guimarães Rosa's Last Stories

Maurício Reimberg

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

<https://orcid.org/0000-0003-0660-8896>

mauricio.reimberg@gmail.com

Resumo: Nos contos de *Tutameia* (1967), de Guimarães Rosa, o contraste entre campo e cidade mostra-se a contrapelo, na centralização das tramas em vilarejos longínquos, onde, mesmo quando vigoram as instituições burguesas repressivas, o que está em causa parecem ser as leis primitivas da justiça, da solidariedade, bem como a opção pela vida livre e a recusa à exploração permanente. Assim, pela motivação temática e pelo ângulo dos narradores, configura-se a imagem de uma comunidade endógena, que, entretanto, mostra-se capaz apenas de projetar uma vida individualizada nos laços de um clã familiar ou de um pequeno território apartado. O anseio de apaziguamento e de continuidade da vida não conduz necessariamente ao riso cômico, mas tende simbolicamente à boa resolução diante de um mundo catastrófico. A obra supõe, portanto, que ainda há uma estória a contar a partir da situação dos sertanejos em um fim de mundo, mas essa estória é introduzida por um discurso que afasta o leitor cidadão. Este artigo descreve e busca apreender a estruturação desse espaço ficcional, considerando a sua função na figuração de um país oculto, em que o progresso não está em pauta nem sequer é desejado.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Tutameia*; literatura brasileira.

Abstract: In the short stories of *Tutameia* (1967), by Guimarães Rosa, the contrast between the countryside and the city is shown against the grain, once all the plots are set in distant villages, where, even when repressive bourgeois institutions are in force, what seems to be at stake are the primitive laws of justice and solidarity, as well as the choice for a free life and the refusal of per-



manent exploitation. Thus, through both the thematic motivation and the angle of the narrators, the image of an endogenous community is configured; a community that nonetheless only shows itself capable of projecting an individualized life within the bonds of a family clan or a small, isolated territory. The desire for appeasement and continuity of life does not necessarily lead to comic laughter but symbolically tends towards a good resolution in the face of a catastrophic world. Rosa's work therefore assumes that this Sertanejo-people-in-the-edges-of-the-Earth situation is still a story to be told, a story however introduced by a discourse that alienates the urban reader. The article describes and attempts to understand the structuring of this fictional space, considering its function in the representation of a hidden country, in which progress is neither on the agenda nor even desired.

Keywords: Guimarães Rosa; Tutameia; Brazilian literature.

Nas quarenta narrativas breves de *Tutameia*, elaboradas por Guimarães Rosa entre 1965 e 1967, o contraste entre campo e cidade – presente como paradigma de uma sociabilidade desconhecida que se deixa ver – mostra-se a contrapelo.¹ Ou seja, a partir da centralização das histórias em pequenos sítios, beiras de rio, fundos de pasto e vilarejos longínquos, onde, mesmo quando vigoram as instituições burguesas repressivas (como a prisão em “Quadrinho de história” ou a polícia em “O outro ou o outro”), o que está em causa parecem ser as leis primitivas da justiça, da solidariedade, bem como a opção pela vida livre e a recusa à exploração permanente. Assim, pela motivação temática e sobretudo pelo ângulo dos narradores, *Tutameia* remete a uma lógica social que é a da comunidade endógena, cuja tentativa de apreensão se concebe por meio de uma linguagem estranhada, que tem algo de provocação acintosa contra o leitor urbano.

Esse modo de estruturar o espaço ficcional se deixa ver em parte no primeiro conto do volume, “Antiperipleia”, em que o guia de cego Prudenciniano, acusado de assassinar o seu patrão, dirige-se a um interlocutor silenciado: “E o senhor ainda quer me levar, às suas cidades, amistoso?” (Rosa, 2021, p. 37).² Em tom de desafio, o narrador-protagonista enuncia uma série de pressuposições sobre a causa da queda do cego Tomé em um precipício. Diz que pode ter sido acidente, suicídio, vingança da amante que temia ser abandonada, desforra

¹ Este texto é resultado de uma pesquisa de pós-doutorado desenvolvida entre 2025 e 2026, junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, sob a supervisão de Ivone Daré Rabello, a quem agradeço pelas valiosas sugestões. Em versão preliminar, a convite de Susanne Klengel, seus temas foram discutidos em palestra realizada no dia 28 de abril de 2026, no Instituto de Estudos Latino-Americanos da Universidade Livre de Berlim.

² As próximas citações de *Tutameia* serão seguidas apenas dos números das páginas entre parênteses.

do marido traído. O relato explicita ainda a sua própria negligência: “Se na hora eu estava embriagado, bêbedo, quando ele se despencou, que é que sei?” As hipóteses recebem tratamento literário igual: não há necessidade de justificar legalmente cada ato ilícito. Embora o personagem urbano, Seô Desconhecido, seja relacionado a um delegado de polícia, sua presença é de antemão a de um ouvinte passivo ante uma ordem sertaneja que se apresenta, assim, como mundo fechado. O que faz do ouvinte (e do leitor) uma espécie de duplo do morto: “O pior cego é o que quer ver...”, afirma o narrador.

É desse modo que a dimensão lúdica do conto, que costuma ser tomada como convite à liberdade, tende antes à configuração exemplar da anedota, compreendida num de seus sentidos literais de narrativa breve e “forma simples” de origem popular (Jolles, 1976). Tomado isoladamente, o caráter anedótico das estórias, anunciado já no prefácio “Aletria e hermenêutica” como contraponto a uma visão progressiva de História, pode até servir a uma leitura moralizante, estreitada na verificação de um balanceio indecível entre o verdadeiro e o falso, a realidade e a máscara etc. No entanto, subjacente à cena que nos é mostrada no conto de abertura, em certa medida motivadora desta, há uma situação peculiar de nomadismo. Isso se verifica na trajetória do guia de cego e de outros personagens pobres que, sem proteção nem mando, circulam num meio caracterizado – como logo se nota – pela ausência ou pouca eficácia do ordenamento tutelar da vida sertaneja ou mesmo de qualquer projeto paternalista positivo. Assim, a construção enigmática de *Tutameia*, ainda pouco estudada numa perspectiva de conjunto da trajetória literária do autor, torna-se componente de uma leitura da modernidade brasileira no sertão.

Nesses últimos contos, sai do primeiro plano a própria ideia de tutoria, que na ficção rosiana se projeta nas figuras do delegado, do fazendeiro, do padre, do bacharel, dos “moços do governo” e, notadamente, do jagunço heroico (ao menos até ele tornar-se objeto de derrisão em *Primeiras estórias*). Essas figuras, que frequentemente marcavam o lugar da exceção permanente no trânsito violento entre sertão e cidade, perdem aqui a capacidade de desencadear a intriga e a ação narrativa, ou se configuram em chave deceptiva. Em “- Uai, Eu?”, por exemplo, Jimirulino é siderado pela imagem do seu patrão Doutor Mimoso, “inteligente, justo e bom” (p. 212). Mas a tentativa de imitação do modelo termina mal (para o sertanejo). Supondo uma ameaça iminente ao médico, e no intuito de protegê-lo, o capiau mata a tiros desafetos pessoais do patrão, sendo por isso condenado à prisão. A influência do doutor, embora lhe ajude a diminuir a pena, não o liberta da cadeia. Entretanto, a sua crença nas virtudes pessoais do chefe é afirmada em relato a um advogado anônimo mesmo após a punição recebida, de modo que o julgamento formal e seu novo senso de normatividade baralham ainda mais os limites que separam o doutor e o sertanejo. Do mesmo modo, em “Sinhá Secada”, uma decisão judicial gera toda a infelicidade da protagonista, que perde a guarda do filho por ordem do marido, sendo acusada de não estar ao “lado da honra” (p. 175). A fusão entre justiça pública e regra local violenta terá consequências na vida da personagem: a sua adesão exemplar ao trabalho como operária assume, marcadamente, o caráter de sacrifício expiatório.

Para contraste bastaria pensar na configuração do ponto de vista narrativo em *Grande sertão: veredas* (1956). Nele, a relação entre a violência do mando pessoal e a tarefa de ordenação do mundo tende a assumir estatuto “reversível” (Candido, 2012, p. 125), podendo ser imaginada, simbolicamente, como forma de redenção a partir de um embate ético entre Mal e Bem. Desse modo, e por meio da mistura de formas narrativas que lhe definem o sen-

tido, o sertão revela-se verdadeiramente “siderado pelos valores da cidade, que penetram fundo nos modos de vida onde parece que reina apenas natureza” (Arrigucci Jr., 1994, p. 16). Já a perspectiva de *Primeiras estórias* (1962) sobre os resíduos da vida camponesa e da cultura popular tem como moldura explícita referências à construção de Brasília, enunciando-se assim as contradições entre o avanço da modernização e, por exemplo, certa visão idílica do mundo liricamente encarnada, sobretudo, em personagens infantis.³ Em *Tutameia*, porém, o que vem à cena é uma lógica de reprodução endógena do espaço, considerado a-social segundo os padrões da sociabilidade burguesa. A ação assim se dirige para o interior do próprio clã – de acordo com as suas próprias leis e sanções não escritas –, o que sugere ainda uma homologia estrutural, e não apenas temática, com a concepção do conjunto dos contos, cuja tentativa de figuração de um *mundo outro* se projeta numa imagem quase impene-trável ao olhar da cidade.⁴

O problema tem bastante desafiado a crítica, que por vezes tendeu a associá-lo diretamente a uma inflexão maneirista na linguagem rosiana. A expressão comparece, por exemplo, no ensaio “Guimarães Rosa e Góngora: metáforas”, de Davi Arrigucci Jr., para quem *Tutameia* buscaria no limite “fundar a sua própria significação, ao desligar-se do significado”, num “estilo cujo objeto é o próprio estilo” (1979, p. 135). Também Alfredo Bosi se refere ao aspecto “amaneirado” e “irracionalista” da obra (em particular dos seus quatro prefácios), embora o crítico identifique nos contos sobretudo um retorno ao ponto de partida do autor, atravessado pelo “fascínio do alógico” ou do “suprassensível”, em que o conflito tende a “perder todo relevo e todo sentido” (2006, p. 457-464). A esse respeito, vale lembrar ainda a tipologia bastante útil de Willi Bolle, que supõe a desvinculação analítica entre o “maneirismo” estilístico da obra e a fábula, isto é, a história que é possível abstrair a partir da leitura de cada conto (1973, p. 143).

Outro caminho interpretativo foi tomado por Benedito Nunes, para quem o problema da estetização literária na obra não chega a ser assunto crítico. Autor talvez mais influente no âmbito dos estudos sobre *Tutameia*, Nunes aponta dois aspectos relevantes para a leitura dos contos: o predomínio do que ele classifica como “clima geral de comédia”, associado a um “ritmo dramático favorável à vida e à restauração de suas forças”, e a intenção parabólica das estórias, que, a partir de casos exemplares, tendem a reequilibrar a situação das personagens mesmo quando se figuram episódios de violência. Nos seus termos, há nesses contos um “acerto de contas que satisfaz, repondo nos eixos a vida desgarrada, um inesperado demão da sorte, do acaso ou das circunstâncias, que emenda o fio que antes se rompeu” (2009, p. 195-196). No entanto, nesse arranjo aparentemente positivo entre ação e narração, apontado pelo crítico, há notas dissonantes de que ele não se ocupa: a realidade nem sempre se inclina conforme ao ato ou à fantasia da personagem.

Veja-se o modo como a maioria dos contos se relaciona com a possibilidade mesma de reconstituição de um núcleo amoroso ou afetivo em meio a um mundo em vias de romper as leis da sociabilidade sertaneja. Na trama, esses vínculos pessoais assumem desdo-

³ Para uma análise abrangente dos contos de *Primeiras estórias*, ver Pacheco (2006). Da mesma autora, cf. ainda “Os irmãos Dagobé e a quadrilha brasileira” (2024).

⁴ Noutro sentido, Vera Novis (1989), autora de um dos primeiros estudos aprofundados sobre *Tutameia*, considera a aprendizagem como o tema nuclear dos contos, buscando se opor assim às interpretações ligadas à dimensão mágico-hermética. Voltaremos à questão quando tratarmos do sentido do cômico nessas estórias, propondo outra chave de leitura.

bramentos bem diversos. Podem apontar para uma dimensão solidária, relacionada ao próprio ato de resgatar uma estória de fracasso. É o que se vê em “Azo de almirante”. Após perder a mulher e a filha numa enchente, Hetério passa a vida ajudando os ribeirinhos com sua canoa, até o momento em que, auxiliando um amigo a raptar a noiva, ele é ferido, e a sua morte ganha sentido de redenção para a sua comunidade. Noutros momentos, a temática dominante é a do encontro amoroso e dos seus avessos, seja ela configurada por meio do anseio de apaziguamento pessoal a todo custo (o apego do sapateiro de “Reminiscência” a uma mulher “feia de partir espelhos”, além de estéril, que o trai, briga com ele e espanta seus amigos), seja pela ótica do sentimento de posse e de privação, ao qual se contrapõe o ato de vingança. Assim, no conto “Esses Lopes”, figura-se uma violência de mão dupla: a dos homens contra a mulher desejada, e a do revide individual de Flausina. De origem pobre, ela casara a contragosto com o rico Zé Lopes, para quem a mulher não passava de concubina. Ela então reage e, sucessivamente, envenena cada um dos Lopes que a assediava. De outro modo, as adversidades da pobreza iletrada podem ser superadas por um ato de imaginação, que parece capaz de engendrar a realidade desejada. Leia-se, por exemplo, “Rebimba, o bom”, em que um ente imaginário, assim chamado, ajuda Joaquim José a superar a sua doença. Após descobrir que Rebimba não existe, o protagonista, ainda assim, presencia o seu enterro em viagem a um arraial longínquo.

Nessas estórias, a dimensão própria do trabalho quase se retira de cena, sendo indiciado em raros momentos, sobretudo pela atividade dos vaqueiros e caçadores. E, mesmo na lida com a boiada, a atividade produtiva nem sempre está caracterizada enquanto tal, pois é frequentemente figurada como errância produtora do devaneio. Isso se verifica destacadamente no conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, em que Jelázio, Jerevo e Nhoé, no ermo do sertão, inventam um boi e contam vantagem aos colegas de ofício: só eles o teriam desafiado. Embora ninguém acredite na lenda, a estória do boi perpetua-se e sobrevive à morte dos peões. Já na representação do sítio de Zepaz (em “Zingaresca”, a última estória do volume), onde também arrancha uma boiada, o conflito é narrado sob registro cômico-grotesco. O padre está embriagado, o fazendeiro espanca a esposa (por suspeitar da sua relação com o cigano Vai-e-Volta), e a mulher revida sovando-o “a cacete”. Em meio à algazarra, um grupo de ciganos, ligados à prática de ilegalismos e aos prazeres gozosos, faz festa e escapa sem pagar o dono do sítio. O guia Prudencinho reaparece, rouba o flautim dos ciganos e segue caminho pelo sertão, exercendo a mesma função, ainda sob a suspeição de homicídio. Um cego, por sua vez, novamente se torna alvo: é roubada a sua cruz oca de madeira, que lhe servia para guardar o dinheiro das esmolas. O principal suspeito é o padre, que afirma não aguentar “remir mundo tão em desordenância” (p. 225).

Assim, devido à seleção autoral, os fazendeiros e os interesses privados dos grandes proprietários não chegam a ser propriamente configurados na obra. O exercício do mando arbitrário, que decerto não se limita aos donos da terra, fica implícito a partir da centralização narrativa naqueles que estão fora das relações de propriedade. Por esse motivo, a subordinação do trabalho não se expressa tanto nas relações agressivas e ameaças de violência, que, embora estejam representadas, tornam-se menos frequentes, mesmo em relação aos enredos e personagens de *Primeiras estórias* (cujas condutas estão às voltas com uma presença mais acentuada da norma cidadina e do próprio Estado, visto como agente de fragmentação e de destruição da natureza viva, e também como fator de contenção da anomia social). Em *Tutameia*, é como se

o conjunto das narrativas configurasse uma vida reduzida ao mínimo, que teima em se reproduzir quando as suas condições de existência parecem fadadas à desapareição.

De todo modo, a multiplicação dos núcleos afetivos na obra, bem como a sua inclinação para o imaginário, a fantasia, mostra-se capaz apenas de projetar uma vida individualizada, feliz ou infeliz, nos laços de um clã familiar ou de uma pequena comunidade apartada. Esse anseio nada banal de apaziguamento e de continuidade da vida, que tende a ser lido nos termos do enredo cômico, não conduz necessariamente ao riso, mas tende, simbolicamente, à boa resolução diante de um mundo catastrófico. É o que se lê, de modo contundente, em “Estoriinha”, em que Elpídia, casada a contragosto com Rijino, foge com outro homem, mas seu marido quer recapturá-la à força. O enredo, então, desloca a expectativa cômica do trecho: Elpídia o mata com uma punhalada. O desfecho trágico simboliza, ao mesmo tempo, a consumação do vínculo com Mearim, o seu amante. Afinal, diz o narrador: “Depois, a vida dele [Mearim] era só aquela mulher, e mais, sofrida tida e achada, livre ou entre grades, mas que lhe pertencia, em reprofundo, mediante amor” (p. 81).

Tutameia supõe, portanto, que a situação social dos sertanejos de um fim de mundo, desconhecido e inóspito, ainda tem uma *estória* a contar, mas essa *estória* é introduzida por um discurso que afasta o leitor cidadão. Isso ganha sentido nítido quando se avalia, por exemplo, o modo de construção da cena em “O outro ou o outro”, cuja trama trata do episódio de roubo de um relógio de prata no acampamento cigano. Sem antes nem depois, tudo se resume a atos gratuitos – roubo e devolução –, fundamentados na reversão da lógica da propriedade: o objeto, afinal, é entregue em mãos pelo cigano Prebixim ao delegado Tio Dô “como se fosse um presente”, e assim se oferece, “novo e honesto feito alface fresca”, nos termos do narrador (p. 137). Da denúncia anônima à restituição do objeto furtado, o leitor em nenhum momento tem acesso aos códigos de vida ou às normas de justiça daquela comunidade: “E já lá: – Ú, ú, ú! – convocava os outros, cataduras, o cigano Beijú, capitão, o cigano Chalaque, de bigodes à turca ou búlgura. Debatiam, em romenho, dando-se que ásperos, de se temer um dezanque” (p. 136). Trata-se de um *mundo à parte*, que só pode ser entrevisto na sua exterioridade: gestos e modos de vestir, a solidariedade entre pares, a horizontalidade de decisões e o apreço por liberdade e vida nômade de Prebixim.

A valorização ambígua de um território sem mando direto, fundado a partir da inexistência do que é a norma da vida urbana (a racionalização instrumental), serve, entre outros aspectos, à figuração de um país oculto, em que o progresso não está em pauta nem sequer é desejado.⁵ O problema ganha relevância, sobretudo, à luz de um momento histórico tão decisivo, quando, em meio à valorização abrangente da vida urbana, acreditava-se que a modernização industrial brasileira iria se completar, a despeito de não se cumprirem as promessas civilizatórias costumeiramente associadas, do ponto de vista ideológico do progressismo, ao avanço econômico. Assim, em especial no período entre o golpe de 1964 e 1968, vigora no país todo um horizonte de expectativas sociais que ainda parecia em aberto (sobretudo nos documentos de cultura), em contraponto à vida mínima rosiana.

⁵ Essa estrutura narrativa não se deixa apreender, portanto, por meio da aplicação direta do conceito de nomadismo na leitura dos contos, que são frequentemente convocados, inclusive, para ilustrar a ideia de diferimento (a “*différance*” derridiana) do sentido na cadeia de significantes, de modo que o significado da obra se apresentaria como algo permanentemente adiado (sendo a ilusão da sua presença o núcleo mesmo da metafísica ocidental) – pressuposto teórico que, entre outros aspectos, tende a suprimir a matéria específica que parece dar novo encaminhamento à formalização literária de Rosa.

Naquele momento, entre maio de 1965 até julho de 1967, Rosa manteve no semanário médico *Pulso* uma coluna quinzenal de página e meia que seria em parte compilada em *Tutameia*, e que causou estranheza no público leitor. Editado no Rio de Janeiro pelo laboratório Sidney Ross (fabricante de medicamentos leves como Melhoral, Sonrisal e as famigeradas Pílulas de Vida do Dr. Ross), *Pulso* buscava oferecer distração culta à classe médica e aos pacientes. Contudo, nesse periódico vieram a público alguns dos contos rosianos mais sibilinos à análise e à interpretação. As reações dos seus leitores se tornaram célebres. Por exemplo, em carta à redação publicada no dia 4 de junho de 1966, um assinante identificado como Dr. Paulo Ribeiro da Luz lamenta que *Pulso* insista em publicar “os neologismos e parologismos de um Guimarães Rosa, cuja literatura devia figurar num compêndio de Psiquiatria” (Luz, 1966).

No âmbito da crítica especializada, *Tutameia* também não é fácil de situar, seja em nossa história social, seja em nossa história literária (ou mesmo no processo produtivo do autor), tendo em vista inclusive a tendência a valorizar as conquistas anteriores – de ambição ampla, como em *Grande sertão: veredas* – e problematizar negativamente o que se deu a ver nos seus últimos contos. À reconhecida confluência de temas, tempos, processos linguísticos e formas literárias, que está presente na obra rosiana sobretudo desde *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*, faz contraponto aqui outro modo de estruturação narrativa, em que desponta a especulação mais abstrata de formas, a presença acentuada do experimento linguístico, a ênfase na dimensão lúdica dos fatores semânticos e compositivos (palpável desde a dicção até a sintaxe), além da recorrência do comentário metalinguístico, que se registra também nos quatro prefácios, nos índices de leitura e releitura, no jogo de epígrafes e no glossário (constituído por palavras não necessariamente utilizadas), bem como no próprio aspecto gráfico do livro.

Trata-se, nesta análise, de um resultado formal da obra que faz entrever – de modo imbrincado – a estetização literária (num processo de pesquisa com a linguagem levada a um ponto extremo), o trabalho com as formas orais ou simples, e as respostas configuradas pela perspectiva autoral à situação histórica, em que se põem em xeque visadas sobre um país que *não* se formou, segundo as ilusões objetivas a respeito do futuro brasileiro, e os impasses da vida cultural sob os inícios da ditadura. Como se sabe, o momento era de corte brutal dos vínculos entre intelectuais e camadas subalternas, inclusive no campo. Assim, entrava em cena uma cultura mal acomodada (à esquerda), que elabora parcialmente a experiência de derrota em 1964 (por meio da crítica ao chamado populismo, e também pela adesão a grupos de luta armada), porém o faz em âmbito social restrito, sob a impossibilidade de alcançar seu verdadeiro destinatário político (Schwarz, 2018).

Contudo, nada disso está propriamente figurado em *Tutameia*, de modo que se pode pensar que a relação com o presente (da escrita do livro) revela a posição abstrusa de Guimarães Rosa, cujo sentido, decerto, é preciso investigar. Isso é ainda mais problemático porque, no “Índice de leitura”, a cada conjunto de contos se antepõe um dos quatro introitos (ainda que isso não signifique que os paratextos sugiram blocos narrativos diretamente associados às histórias) e, no “Índice de releitura”, os prefácios ganham autonomia: no agrupamento e na distinção entre esses dois índices, a obra de Rosa indicia de modo enigmático uma poética. Na sua orientação teorizante e artística, os prefácios configuram, também de modo episódico e anedótico, a presença de uma voz intelectualizada urbana. Essa disposição narrativa institui a seu modo uma fronteira nos limites dos contos, fornecendo para as histórias uma direção

de leitura, a partir da qual se reconhece um agente da narração cujo caráter é de especulação erudita, e que intervém como um duplo do autor ao desdobrar-se em crítico de si mesmo.

No primeiro texto, “Aletria e hermenêutica”, o único dos quatro prefácios escrito exclusivamente para *Tutameia*, formula-se uma reflexão sobre o humor, discutindo-se o valor do “não-senso” como modo de dizer aquilo para o que falta expressão. Trata-se do célebre “pulo do cômico ao excelso” definido pelo autor, em que a anedota serve ao trato da poesia e da transcendência. Já “Hipotréllico”, cuja palavra-título designa o “indivíduo pedante, importuno agudo, falta de respeito para com a opinião alheia”, faz a defesa, meio apologética e meio jocosa, do uso do neologismo; enquanto “Nós, os temulentos” encadeia numa só estória anedotas de bêbados. Por fim, em “Sobre a escova e a dúvida”, as chamadas anedotas de abstração e suas construções sintáticas feitas à maneira dos provérbios – os sintagmas morais rosianos – tendem a ser concebidos enquanto dúvidas filosóficas da realidade aparente, o que implicaria certa abertura metafísica do texto (indicando a sua generalidade e atemporalidade), à qual por vezes se atribui valor em si mesma.

No entanto, a despeito dessa voz hiperletrada que se elabora nos prefácios, e que tem a função híbrida de paratexto e discurso ficcional, a presença do leitor urbano não está entranhada na forma de *Tutameia* – diferentemente de *Grande sertão: veredas*, no qual o discurso de Riobaldo vem emoldurado pelo diálogo com um doutor, configurando-se assim uma situação em que o outro fala à cidade. Walnice Nogueira Galvão, por exemplo, aponta para a recorrência de “perfis exóticos” no volume (2008, p. 208), referindo-se a estórias que parecem se comprazer na notação de diferenças culturais. A autora analisa especificamente o conto “Orientação”, cujo núcleo narrativo trata da relação amorosa entre o chinês Quim e a sertaneja Rita Rola. Contrariamente à expectativa inicial do enredo, argumenta Galvão, “não é ele quem se acultura à sociedade inclusiva, mas ela que, bem ou mal, acaba por se aculturar a ele”, compondo aqui uma “fábula de aculturação às avessas” (2008, p. 217). Noutro sentido, a partir de uma leitura crítica à visada culturalista sobre a obra rosiana, Danielle Corpas considerou que essas estórias se apresentam como *fait divers*, de modo que a incorporação dos fatos inusitados do sertão atuaria, sobretudo, para confirmar aos olhos do leitor o “caráter surpreendente de um meio que lhe é estranho” (2022, p. 125).⁶

Ocorre que as construções elípticas e o caráter lúdico da última fase rosiana, o que se atribui ora à ousadia experimental do autor ora à saturação dos seus recursos mais avançados de composição, relaciona-se de modo indissociável a uma mudança na compreensão da matéria narrada. E que, ao menos sob um aspecto determinado, difere da lógica narrativa que orienta a sua obra anterior, notadamente *Grande sertão: veredas*. Veja-se como um episódio decisivo do seu romance, como o julgamento de Zé Bebelo, pôde configurar uma imagem da modernização brasileira em que os capiaus, falando à cidade (e sendo por ela avaliados), encenam na Primeira República a coexistência entre o mando da violência direta e um ideal de justiça, a partir do qual o jaguncismo pôde aparecer como símbolo que comporta um momento “dialético” (Candido, 2004, p. 119), visando a uma ordem mais ética em lugares ameaçados pela desagregação social profunda.

Aliás, a figura do jagunço, após se tornar objeto de riso escarninho para o leitor em *Primeiras estórias* (no conto “Famigerado”), revela-se no primeiro plano em *Tutameia* somente quando eliminada da comunidade em que atua, já sem autoridade e respeitabilidade social,

⁶ Da autora, ver também *Armas e letras – e outros ensaios sobre Guimarães Rosa* (2019).

como se lê em “Barra da Vaca”. Neste conto, Jeremoavo, desacreditado de sua função justiceira, é expulso da comunidade onde procura abrigo, graças à astúcia não-violenta do próprio povoado. O forasteiro é embebedado numa festa até perder a consciência, sendo em seguida levado ao outro lado do rio, juntamente com seus dobros e saco, um cavalo e até uma garrafa de cerveja. A caracterização da personagem aponta para uma inadequação gestual própria à figura do *clown*: “Desalongou-se, porém, e – de tal sorte que dos lados dobrava em losango as côxas e pernas de gafanhoto” (p. 51). Note-se, porém, que a estética *clown*, que aqui parece condensar o duplo deslocamento do jagunço (em relação à cidade e à aldeia sertaneja que o rejeita), é incorporada de modo bastante particular. Não supõe, como poderia talvez se esperar, a subversão da ordem imposta nem a indicação do fracasso do cumprimento das promessas da cultura.

O jagunço *clown* serve antes a um apaziguamento da comunidade com a vida existente, que, livre do perigo do suposto mando violento, contempla o ocaso de um poder impotente – que suscita, por isso, um olhar zombeteiro e nostálgico: “Tinham graça e saudades dele”, diz o narrador (p. 54). A vida endógena é metaforicamente valorizada em contraponto à falta de lugar do “sistema jagunço” (Bolle, 2004) – justo quando este, no âmbito da modernização em curso no país, iria apontar para novos modos de acumulação do poder e de concentração dos ilegalismos, ainda que sob a forma de um “coronelismo sem sujeito” (Magalhães Jr., 2024) ou, mais recentemente, da emancipação dos agentes diretos da coerção em relação aos seus “coronéis” históricos (Feltran, 2020). De todo modo, no momento de produção de *Tutameia*, segundo Paulo Rónai (2020), Rosa planejava mesmo escrever uma “grande epopeia cigana”, em pleno período de expansão acelerada das fronteiras urbanas, quando a generalização do nexos salarial era uma promessa histórica e o progresso continuava disponível, se bem que alhures, no caráter modelar atribuído ao desenvolvimento dos países centrais.

A estilização de personagens vinculadas a uma lógica endógena de reprodução da vida, sem perspectiva ou interesse de fixação e de incorporação econômica regular ao mundo do trabalho nem ao próprio sistema jagunço, responde à construção de um ponto de vista narrativo que parece igualmente refratário às pressões por maior transitividade social do literário, algo que na época definia em larga medida o horizonte de expectativa dos leitores. É bem verdade que esse anseio de intervenção, que se nutria das trocas sociais entre arte e política no momento pré-1964, quando a cultura burguesa pela primeira vez não “reinou incontestada” no Brasil (Candido, 2007, p. 93), não estava de modo algum isento de ilusões socialmente fundadas. Isso se expressava, entre outros aspectos, na percepção social cumulativa do tempo histórico (em que o futuro assumia por vezes caráter de evidência progressista) – cuja abolição formal em *Tutameia* implica, no plano dos enredos, a suspensão *relativa* de certa história da violência ligada à presença do mandonismo local na estruturação da vida política do país (Queiroz, 1976).

Daí também a relação complexa entre a obra e a expectativa recém-derrotada de socialização da cultura no Brasil, algo que ficou relegado a assunto *externo* e talvez menos oportuno de *Tutameia*. Veja-se, entretanto, o conto “Curtamão”, bastante lido para ilustrar as funções metalinguísticas do livro. Nele se narra a construção de uma casa (“a mais moderna da vila”), que nasce desvinculada de qualquer funcionalidade, sem janelas nem portas, “desconforme reles usos” (p. 59-62). Segundo o narrador, “a casa levada da breca, confrontando com o Brasil” (p. 60), só encontra utilidade *a posteriori*, devido a uma iniciativa que vem de cima para baixo, isto é, do âmbito do Estado, quando o governo de turno decide transformá-la num “prédio para escola de meninos”. A indicação da finalidade ordinária da casa ocorre,

portanto, à revelia da ação do povo miúdo do arraial, que no conto atribui valor à construção apenas quando a ela se associa a ideia de progresso.

Acresce que, dada a variedade de assuntos e temas em *Tutameia*, os próprios episódios parecem surgir *ex nihilo*, como se prescindissem de contexto, causalidade anterior ou desdobramentos no tempo, isto é, como se cada ação narrada não remetesse a nada mais além dela mesma, realizando desse modo uma configuração exemplar da anedota – forma que “requer fechado ineditismo”, conforme se afirma em “Aletria e hermenêutica” (p. 25). A esse respeito, leia-se como, em “Grande Gedeão”, sem nenhuma razão que situe a atitude da personagem, o protagonista passa a acreditar literalmente no sermão bíblico sobre a providência divina, o que o leva a abandonar o trabalho braçal. Nesse conto, em que as consequências são narradas, a sua decisão tem efeitos inexplicados e imediatos: Gedeão enriquece e “seu dinheiro estava já em aritméticas” (p. 107), segundo o narrador. Assim, é a não-necessidade do trabalho que define o desenlace cômico no conto, e não o eventual desacordo entre o desejo da personagem e o efeito constritor das regras sociais – descompasso que, superado, delimita o enredo de tipo cômico no seu sentido tradicional (que supõe, exatamente, a incorporação da personagem a uma comunidade na qual ela se ajusta).⁷

O aproveitamento rosiano dessa estrutura narrativa mais fechada, autossuficiente, tem caráter ambivalente. O problema não se explica propriamente como um *ethos cultural*, relacionado à incorporação pluralista de temas, motivos e registros linguísticos de comunidades endógenas, nem tampouco pela referência direta ao modelo do *fait divers*, relacionado a uma narrativa de entretenimento pitoresco, ligada, porém, às formas comunicativas do mundo moderno, urbano, que quer estabelecer relações amenas com o leitor (do jornal) bombardeado pelas notícias sem articulação interna, que dão a ele (o leitor) alguma proximidade com a vida comum (Benjamin, 2012). Os fundamentos sociais de *Tutameia*, evidentemente, são de outra ordem. A avaliação do sentido histórico dessa prosa, bem como do aparente exotismo que ela suscita ainda hoje, passa a depender do ponto de vista de quem recebe a estória, isto é, do leitor de gêneros consagrados como o romance e o conto tradicional. Em razão disso, é preciso considerar, se possível de modo integrado, o hermetismo da linguagem e a imagem do sertão que nela vem a furo.

O problema pode ser reconhecido, talvez de modo mais emblemático, em “Lá, nas campinas”. O conto procura reconstituir a trajetória da vida de Drijimiro, um ex-peão que enriqueceu sem deixar o meio sertanejo, mas que nada sabe do seu passado como órfão abandonado – situação que extrai do narrador o comentário: “Vezava-se, afortunado falsamente”, em uma “vida nunca conseguida” (p. 114). A trama e a personagem lidam, portanto, com essa recordação afetiva aparentemente sem objeto identificável, porém obsessivamente lembrada a partir de um fragmento de discurso que dá título ao conto: “Lá, nas campinas...”. A imagem se vinculará, por meio da estratégia autoral, à valorização enigmática de um mundo em desaparecimento, cujo tratamento distante supõe um grau de acinte em relação à minoria letrada.

⁷ O enredo de tipo cômico, que não se limita a comédia enquanto gênero (embora nela se explicita com maior especificidade), define-se basicamente pela representação de uma ação de caráter integrador, a partir da incorporação da personagem em um meio social que, tido por conveniente e desejável, assim se renova e readquire organização. Já o enredo trágico representa uma ação de caráter excludente, através da queda ou deslocamento do protagonista em uma comunidade que, através da purgação violenta, pode finalmente se reconhecer (Frye, 1976, p. 163-185).

Drijimiro percorrera vastas terras e lugares no sertão, trabalhando inicialmente na lida com o gado e como guia de bestas de carga. A sua condição social incerta é remediada graças, sobretudo, à estima de lô Nhô, o fazendeiro rico que o faz sócio no comércio de bezerros. A sociedade permite ao funcionário operoso obter dinheiro suficiente para adquirir também o alambique do ex-patrão, tornando-se finalmente proprietário. Segundo o narrador, Drijimiro era “esperto e prático”, além de afetuoso e cordial. O elogio serve à justificação de atos escusos, cujo registro se ampara em voz coletiva, impessoal: “Diziam-no silencioso mentiroso. Ou que lesava os outros – voto de mentes vulgares”. Quando lô Nhô se entreve e morre, os colegas, sob riso condescendente, preveem os trambiques do ex-sócio: “Tudo temessem perder, achavam-lhe graça. – ‘É burro...’ entendiam, se quietavam” (p. 115). As condutas ilegais, que pelo talho de um olhar externo constituíam infração à norma de organização moderna (num país em formação), no vilarejo são antes um modo de autoconservação da ordem, mesmo que não oficial, que da desordem. A perspectiva do narrador, que rejeita o juízo depreciativo sobre a personagem, encontra-se com as vozes da comunidade ao menos num sentido determinado: também ele buscará reter uma imagem do passado de Drijimiro que encobre um ideal perdido.

A frase inicial do conto presentifica a estória narrada (“Está-se ouvindo”), configurando-se o lugar próprio de um narrador-participante, na condição de ouvinte, junto a uma fala sertaneja principal: “Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo” (p. 113). Desse modo, o conto nos remete a um evento passado que ainda repercute nesse ouvinte primeiro (que se apresenta, portanto, como personagem). A estória parece se estruturar então como recolha oral (incluindo, assim, o leitor entre os ouvintes). No entanto, a paródia do narrador tradicional, vinculado a uma dimensão transmissível da experiência, a uma narratividade oriunda da organização comunitária e pré-burguesa da vida, não supõe aqui trazer para mais perto do leitor urbano o discurso sertanejo, que se configura quase como um tartamudeio no conto. O que se ressalta, justamente, é a distância que nos separa dessa voz, algo que se indicia desde a epígrafe: “... nessas tão minhas lembranças/ eu mesmo desapareci” (p. 113).

Tratando, portanto, da supressão da voz de quem vive – voz que era pouco compreensível, “do último íntimo, o mim de fundo” –, a narração inclui as fórmulas morais em tom judicativo (“num ninho, nunca faz frio”, por exemplo), o que produz, talvez, um estranhamento (p. 113). Entretanto, tais ditos sentenciosos, enquanto incorporação da fala do capiau na sabedoria coletiva, não são aqui marcas de um narrador externo ou oculto. Não caberia, portanto, ajuizar somente a partir dos sintagmas morais o procedimento autoral (que se encontra, evidentemente, no trabalho de formalização da voz que transmite a estória ao ouvinte). Os recursos expressivos da linguagem oral, estilizada, incluem a voz anônima do provérbio na dicção própria do narrador do caso vivido por Drijimiro. A dissonância produzida na linguagem, que supõe assim a tentativa de se aproximar da fala anônima por meio de uma estilização avançada que nada tem a ver com o narrador tradicional, evidencia – no jogo de vozes da trama – um mundo sertanejo em ruínas.

No conto, o dilaceramento da personagem incide sobre o estatuto da narração. O leitor tem acesso à estória recomposta pela figura que se põe na condição ouvinte e, logo em seguida, revela-se como o narrador do conto: “Teve recurso a mim. Contou, que me emocionou. – ‘Lá, nas campinas...’ – cada palavra tatala como uma bandeira branca – comunicado o tom – o narrador imaginário”. O narrado se refere à recordação obsedante de algo que fora esquecido, mas que resta como imagem visual e acústica – e que “tatala”, rumoreja, vibra

como um bater de ossos. A situação narrativa, porém, não se esgota na reação comovida do narrador ante a imagem opaca de uma plenitude definitivamente esgotada. Para o narrador, a estória não apenas suscita comiseração, mas se mantém inexplicável. O que se impõe é o obstáculo que separa o ouvinte e o “narrador imaginário” (Drijimiro), cujas breves intervenções em discurso direto são grafadas em itálico, a partir de reverberações da mesma imagem lacunar: “Frase única ficara-lhe, de no nenhum lugar antigamente: – ‘*Lá nas campinas...*’ – desinformada, insoante, absurda” (p. 113).

O narrador, que ainda assim expressa o desejo de se irmanar ao sertanejo em sua busca pelas campinas, afirma transmitir “o pouco que pude entender-lhe, dos retalhos do verbo” (p. 113). A estória desponta, então, a partir de uma sucessão de imagens sem a presença humana (“só lugares”), e cujo sentido narrativo não se fixa:

Vinha-lhe a lembrança – do último íntimo, o mim de fundo – desmisturado milagres. Só lugares. Largo rasgado um quintal, o chão amarelo de oca, olhos-d’água jorrando de barrancos. A casa, depois de descida, em fojo de árvores. Tudo o orvalho: faísca-se, campo a fora, nos pendões dos capins passarinhos penduricam e se embalançam... De pessoas, mãe ou pai, não tirava memória. Deles teria havido o amor, capaz de consumir vozes e rostos – como a felicidade. Drijimiro voltava-se – para o rio de ouvidos tapados (p. 113).

Essa primeira descrição, como se lê, não chega a se constituir como *cena* no fragmento, isto é, não há enunciador dessa voz que rememora a história. A imagem, assim, parece não anunciar história alguma: a sintaxe entrecortada, a supressão dos marcadores de tempo e a abolição da ação tornam-se aqui elementos indicativos de uma antinarrativa. Mas o que se subtrai nesse trecho é, sobretudo, o momento anterior à destituição de vínculos pessoais e afetivos que atinge diretamente o protagonista, referido como um órfão permanente. A fábula não se fixa nesse evento, ainda que, logo adiante, o narrador relate as suas consequências: de menino, Drijimiro “passara por incertas famílias e mãos; o que era comum como quando vêm esse pobres, migrantes: davam às vezes os filhos, vendiam filhas pequenas” (p. 114). O tempo passível de ser narrado corresponderá, fundamentalmente, ao período de ascensão individual de Drijimiro e à sua busca frustrada pelas campinas, configurando assim seu destino social (como um romance), porém numa trajetória associada pelo narrador ao “voo da mosca que caminhou até à beira da mesa”. Metaforicamente, a antevisão do abismo relaciona-se à imagem dos barrancos movediços que deflagrara a sua memória falhada. As temporalidades estão, portanto, imbrincadas: a estória da prosperidade de Drijimiro, “tempos de fatos” (segundo o narrador), implica um sentimento de catástrofe pendente.

Assim, redefine-se ao longo da trama o motivo do *locus amoenus*, cuja estilização parece suscitar inicialmente a leitura retórica clássica, que tenderia talvez a reconhecer um sentido harmonioso nas imagens recorrentes da natureza no conto. Ocorre que a “clareza, a cor (amarelo e azul), a presença da água borbulhante, a vegetação, os passarinhos”, de acordo com a enumeração feita por Leyla Perrone-Moysés a partir da leitura do conto (2000, p. 271), não guardam aqui virtudes exclusivamente positivas. Na trama, o ideal da naturalidade carrega uma duplicidade estrutural de sentido, portadora de uma face oculta porém fundamental à conformação da estória – deslocamento próprio a uma “lembrança encobridora” (Freud, 2023). Isso se verifica notadamente na retomada do *tópos* ao final do conto, quando o narrador nomeia a imagem recuperada por Drijimiro: “[...] luz, o campo, pássaros, a casa entre bas-

tas folhagens, amarelo o quintal da *voçoroca*, com miriquilhos borbulhando nos barrancos...” (p. 115, grifo meu). Na relação entre a narração e o passado “inconsoante” da personagem se interpõe, assim, uma imagem da ordem da devastação do território: a *voçoroca*, que, sendo literalmente a forma mais agressiva de erosão do solo (causada pela água da chuva e de outras fontes, e agravada pela ação humana), faz aqui figura de destituição de um meio social – ausência que, portanto, não se reduz ao circuito das pulsões do desejo do protagonista.

Mas esse quadro ruinoso tampouco se estabiliza na memória da personagem. Funda-se um jogo ambivalente de contrastes entre a situação do narrador *cá*, no sertão (onde “*campinas* eram os ‘alegres’: as assentadas nos morros, esses altos claros, limpos, ondeados em encostas”, p. 114), e a sua busca por recuperar algo perdido *lá*, que, sendo presentificado, passa a designar o que foi destruído e que resta alheio ao mundo do comércio, da mercadoria, do signo morto – no momento, aliás, da entrada do espaço sertanejo na lógica moderna do progresso individual. Configura-se, assim, um vaivém entre duas situações vividas. Os “alegres” do sertão é o lugar, afinal, em que se aperta o nó das recordações, até o ponto em que Drijimiro renuncia à sua procura pelas *campinas*: “Esqueceu-a, por fim. Calava reino perturbador; viver é obrigação sempre imediata” (p. 113). O protagonista torna-se taciturno, perde a capacidade de observação da natureza e oculta o seu sofrimento, “a ceder-se ao fado” (p. 115), segundo o narrador.

Esse sujeito sem mundo se define ainda no trato com as pessoas do seu círculo mais próximo, como se vê, sobretudo, na relação inconclusiva com duas mulheres que parecem simbolizar objetos distintos de desejo. A primeira delas, Dona Divída, afirma o narrador, “debruçava-se à janela, redondos os peitos, os perfumes instintivos” (p. 113). Assim, emoldurada em quadro estático (“sua pessoa de filha de Deus, tão vistosa”, p. 115), remete a um ideal de beleza que se quer infenso à caducidade dos seres e das coisas. No polo oposto, Dona Tavica, “formosa desbotada”, encontra-se rodeada de crianças, tinha uma “horda de filhos”, e por meio deles “ralhava, amava e parcelava-se” (p. 115). Além de vincular-se simbolicamente à percepção inequívoca da passagem do tempo, ela está ligada à dimensão do zelo maternal, em uma vida radicada no clã familiar, para a “simplificação do coração”. Tavica será, afinal, aquela a quem Drijimiro dedica “calado” o seu afeto amoroso. No enredo, porém, a oposição entre as figuras se desfaz: ambas parecem regidas pelo signo do retorno impossível a um estágio em que o eu, ilimitado, não sustenta contornos definidos.

É significativo, nesse sentido, que a ação narrativa propriamente dita se configure somente quando irrompe a terceira figura feminina, a Sobrinha do Padre. Mulher cadavérica, “negra máscara de ossos”, superlativamente feia (“feia de sorte”), o seu estado de carência absoluta (de modos, de beleza, de vaidade) está, além disso, gravado na ausência do nome próprio, tendo sua identidade vinculada ao parentesco com a autoridade religiosa. É ela, entretanto, quem interpela Drijimiro na praça: “gritou, apontou-o, pôde com ele” (p. 115). Apavorado, o personagem reconhece algo temido na mulher, foge e se tranca em casa. O padre, imediatamente, toma parte na perseguição, “a batina ainda mais preta” (p. 115), acoçando o protagonista. A trama sugere a existência de uma ameaça ou segredo oculto, que talvez se esclarecesse mediante o choque entre as personagens. Mas tal conflito não tem lugar no enredo, e a lacuna permanece aberta. A iminência desse desenlace, porém, desata a memória do protagonista, que “logo não sorriu, transparentemente, por firmeza e inquebrantamento. Falou, o que guardado sempre sem saber lhe ocupava o peito, rebentado” (p. 115).

O que se revela então, além do desastre que quase se elide na estilização rosiana do *locus amoenus*, é sobretudo o *resto* de vida que ainda assim permanece: “a água azul das

lavadeiras, lagoas que refletem os picos dos montes, as árvores e os pedidores de esmola” (p. 116); tudo e mais que, segundo o narrador, “raia pela indescrição” (p. 116), e que se relaciona no enredo à provável origem social de Drijimiro. O esforço de redimir seu passado da pura abstração, do signo incógnito, não engendra propriamente um processo individual de aprendizagem. É como se nesse mundo em ruínas ainda permanecesse algo dotado de sentido, mas que só se deixa apreender, ao final da trama, em uma imagem *paralisada* da natureza (“O sol da manhã sendo o mesmo da tarde”, p. 116), que não encontra reversibilidade, embora expresse, poeticamente, o anseio de continuidade da vida – como se lê, inclusive, noutros contos da obra.

“Lá, nas campinas”, por meio da temporalidade catastrófica que nele se configura, mostra que vigora nesse arraial longínquo um mundo em movimento; não se trata, portanto, de um meio estático. Mas esse mundo em movimento se põe em um lugar permanentemente deslocado em relação ao olhar citadino. Esse aspecto só se deixa talvez explicar na compreensão do sentido dos influxos modernizantes, da atualização de nichos de uma vida retardatária que, afinal, são mais contraditórios do que meramente atrasados. No conto, a permanência da recordação de um mundo *lá*, que não aponta para nenhum vir-a-ser – num momento em que os grandes negócios invadem as relações de produção no campo –, configura-se como obstáculo da linguagem em sentido amplo: enquanto modo de ver o mundo e de incluir a experiência de Drijimiro num quadro coletivo. Essa possibilidade se frustra na trama, o que leva o narrador a interromper o discurso: “Então, ao narrador foge o fio. Toda estória pode resumir-se nisto: – Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: – ‘Lá...’ Mas não acho as palavras” (p. 116).

A perspectiva autoral revela-se, assim, de modo ambíguo. Vê-se uma poética da linguagem que provoca estranhamento permanente no leitor e que põe em causa não apenas a legibilidade estilística na relação entre obra e público tradicional, mas também, e especialmente, a apreensão de um mundo social que escapa à lógica e às regras da sociabilidade urbana burguesa (e de suas formas de contato comunicativo). Isso redefine em parte a aposta rosiana nas formas de compreensão pela vida letrada. Lembremos, a esse respeito, da narrativa inicial de *Corpo de baile*, “Campo Geral”, na qual a vida nova começa para o Menino justamente quando a história acaba e ele parte em viagem, momento em que o acesso ao saber e o reconhecimento do mundo são possibilidades efetivas.⁸ Em *Tutameia*, há uma outra configuração do problema. Na medida em que a temporalidade cumulativa e progressista não estrutura o plano da fábula, certa sociabilidade popular endógena é valorizada na imagem opaca de um território sem mando, nos inícios da ocupação desmedida que o Estado e o agrogonégio impuseram ao cerrado rosiano. O jagunço convertido a *clown*, quando no processo histórico a repressão decerto o refuncionalizava noutra direção, paga tributo a esse recorte do material, em que pese, talvez, as bem conhecidas convicções políticas do autor.⁹

⁸ No mesmo volume, em “O recado do morro”, os anúncios obscuros que são transmitidos e modificados pelos recadeiros orais ganham coerência narrativa renovada, atravessam o cortejo letrado que leva o naturalista europeu ao sertão e incidem, decisivamente, sobre o destino do guia Pedro Osório. Tanto assim que José Miguel Wisnik pôde ver nessa novela o modelo de um “pacto de intermediação entre a oralidade e a escrita” (2025, p. 246), ainda que a figura do pactário em Rosa suponha um grau significativo de indistinção dos limites subjetivos.

⁹ Para um relato biográfico sobre a trajetória do autor, com foco nos anos de acirramento do conflito social no país, cf. Nossa (2026, p. 269-574). Sobre as relações – nem sempre tão inequívocas, como vimos – entre a obra de Rosa e o pensamento conservador brasileiro, considerando o anseio de uma “outra ordem, restauradora do pai tutelar ou da autoridade que se havia perdido com a República”, ver Roncari (2004, p. 19). A respeito da posição

As formas ideológicas, via de regra, não são apenas engodo. Elas supõem uma experiência histórica que, de algum modo, torna-se problemática para os seus próprios agentes. Na obra de Guimarães Rosa, ante a supressão simbólica da ordem tutelar, a matéria sertaneja parece deixar de encaminhar promessas alternativas à razão instrumental (ao menos no âmbito da nação), sem que isso signifique a superação da poética idealizante do autor nos seus últimos contos. Neles, vaqueiros, caçadores, ciganos, bêbados, ladrões e pequenos empregados, fixados nos confins do sertão mineiro, servem à representação anedótica de uma pobreza que, sob estado de suspeição (ou perseguição) generalizada, ainda assim projeta uma vida sem as injunções permanentes do mundo do trabalho. Daí o estranho impulso utópico que, na obra, tende a se converter em seu contrário e, talvez por isso mesmo, mostra-se capaz de nos interrogar no presente. Em *Tutameia*, desponta uma ordem ao mesmo tempo precária e sem mando direto, afetiva e apartada, com riso e violência, exemplaridade e devaneio, a partir de comunidades endógenas e personagens errantes – nas estórias que se repõem sob a ameaça de extinção aos olhos do leitor cidadão.

Referências

- ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “Guimarães Rosa e Góngora: metáforas”. In: *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979, p. 131-137.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. I)*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2004.
- BOLLE, Willi. “Anedotas de abstração”. In: BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 111-133.
- BOSI, Alfredo. “João Guimarães Rosa”. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 457-464.
- CANDIDO, Antonio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 99-124.
- CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 111-130.
- CANDIDO, Antonio. “Feitos da burguesia”. In: CANDIDO, Antonio. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 89-98.
- CORPAS, Danielle. *Armas e letras - e outros ensaios sobre Guimarães Rosa*. São João de Meriti: Desalinho, 2019.

social da prosa rosiana (especificamente dos contos de *Sagarana*) em relação ao desenvolvimentismo pós-1930, remeto o leitor ao ensaio de Rabello (2012).

- CORPAS, Danielle. “Modernização, pobreza e graça em *Tutameia*, de Guimarães Rosa”. In: ARAÚJO, Homero Vizeu; KLAFKE, Marina Figueiró; SCHIFFNER, Tiago Lopes (orgs.). *Saldo acumulado e o tamanho do estrago: estudos sobre literatura brasileira moderna*. Porto Alegre: Zouk, 2022, p. 124-132.
- FREUD, Sigmund. “Lembranças encobridoras”. In: *Obras completas, volume 3: Primeiros escritos psicanalíticos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2023, p. 275-303.
- FREUD, Sigmund. “Psicopatologia da vida cotidiana”. In: *Obras completas, volume 5: Psicopatologia da vida cotidiana e Sobre os sonhos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 13-376.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1976.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUZ, Paulo Ribeiro da. Carta enviada à redação do jornal *Pulso*. Arquivo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB – USP), Fundo João Guimarães Rosa, JGR-R17, 03, 12.
- MAGALHÃES JR., José César de. “Coronelismo sem sujeito: ilegalismos coloniais e concentração de poder”. *Cadernos Metrópole*. São Paulo, v. 16, n. 61, p. 1-19, set/dez 2024.
- NOSSA, Leonencio. “O soldado (1951-1967)”. In: *João Guimarães Rosa, biografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2026, p. 269-574.
- NOVIS, Vera. *Tutameia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.
- NUNES, Benedito. “Tutameia”. In: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 195-201.
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- PACHECO, Ana Paula. “Os irmãos Dagobé e a quadrilha brasileira”. In: CASTRO, Gustavo de; ROWLAND, Clara; BESSA, Leandro (orgs.). *As primeiras estórias de Guimarães Rosa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2024, p. 97-107.
- PERRONE-Moisés, Leyla. “Nenhues 2: ‘Lá, nas campinas’”. In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 264-279.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa Omega, 1976.
- RABELLO, Ivone Daré. “Le trikster et le malandro: la dimension historique de la représentation des motifs archaïques dans l’oeuvre de Guimarães Rosa”. In: OLIVIERI-GODET, Rita; WREGÉ-RASSIER, Luciana (orgs.). *João Guimarães Rosa: mémoire et imaginaire du sertão-monde*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 77-88.
- RÔNAI, Paulo. “Especulações sobre *Tutameia*”. In: *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 149-158.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa – mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Unesp, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Tutameia: terceiras estórias*. 1. ed. São Paulo: Global Editora, 2021.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. "Viagem do recado". In: SILVA, Kristoff (org.). *Viagem do recado: música e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025, p. 197-250.