

A DIMENSÃO MÍTICA DE *TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)*, DE GUIMARÃES ROSA: O RETORNO AO SAGRADO NOS CONTOS "CURTAMÃO" E "PRESEPE"¹

Eliane Batista (UEM/UEL)²

Resumo: Guimarães Rosa considera a literatura um ofício sagrado, cuja importância exige daqueles que se empenham nesta função muita seriedade e compromisso, assemelhando-se a um verdadeiro sacerdócio. Tutaméia (Terceiras Estórias), último livro publicado em vida pelo autor, em 1967, está envolto por uma atmosfera mítica, pois, para muitos críticos, nesta obra, Rosa sintetiza todo o seu legado poético. Tendo em vista que o mito revela "uma história sagrada", este artigo objetiva apresentar que Tutaméia (Terceiras Estórias), como um todo, adentra as esferas do mítico, bem como há, de modo particular, nos contos "Curtamão" e "Presepe", um retorno ao sagrado.

Palavras-chave: Tutaméia (Terceiras Estórias); mito; retorno; sagrado.

"(o mineiro) não acredita que coisa alguma se resolva por um gesto ou um ato, mas aprendeu que as coisas voltam, que a vida dá muitas voltas, que tudo pode tornar a voltar. Até sem saber o que faz, o mineiro está sempre pegando com Deus."
(Guimarães Rosa)

¹ O presente artigo é parte integrante da Tese de Doutorado, em andamento, na UEL.

² Professora Assistente do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias da UEM, área de Cultura Clássica. Doutoranda pela UEL. E-mail: profelianebc@uol.com.br.

“Decifra-me ou te devoro”. Eis a sentença proferida pela Esfinge a Édipo, quando este desejava transpassar os portões da cidade de Tebas. O jovem teria que decifrar o enigma proposto pela Esfinge, caso contrário, pagaria com a própria vida. À semelhança de Édipo, também nós, leitores e estudiosos da obra de João Guimarães Rosa (1908-1967), nos sentimos desafiados a decifrar seus enigmas, caso queiramos penetrar nas entranhas de sua criação poética. Porém, diferentemente do que o mortífero monstro predissera a Édipo, ao nos depararmos com o conjunto da obra de Guimarães Rosa, sentimos-nos como que seduzidos pelo autor com a seguinte promessa: “Decifra-me e te encanto”.

Assim, desde que surgiu no ambiente literário com a publicação de *Sagarana*, em 1946, Rosa, com seu canto de poeta, de bardo³, cantou e encantou a todos. O impacto causado pela obra fez com que a crítica reconhecesse, logo de imediato, sua importância para a literatura brasileira, fazendo com que Guimarães Rosa galgasse elevado patamar já em sua estreia. Em 1956, o autor publica as novelas *Corpo de Baile* e o romance *Grande Sertão: Veredas*, sagrando-se, com este último, definitivamente como um dos maiores escritores da literatura brasileira.

De acordo com Walnice Nogueira Galvão, no ensaio “Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese” (2006: 144), Guimarães Rosa revolucionou a produção literária brasileira ao eleger o interior de Minas Gerais como cenário de toda a sua obra e por combinar, de forma muito particular, a fala sertaneja e sua erudição de poliglota, recuperando arcaísmos e regionalismos, criando neologismos e adaptando estrangeirismos. Da mesma forma, o autor se destaca pela capacidade quase infinita de arquitetar enredos.

Em 1962, surgem as “estórias”⁴ de Rosa, termo que será marca registrada do autor, ao serem publicados três livros de contos tendo-as nos títulos: *Primeiras estórias*, *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967) e *Estas estórias* (1969).

Dessas estórias, *Tutaméia (Terceiras Estórias)* é a que consideramos mais emblemática, quer seja pelo fato de ter sido a derradeira obra do autor, publicada apenas três meses antes de sua morte repentina⁵, em novembro de 1967; quer seja pela atmosfera de enigmas e mistérios criada pelo autor na arquitetura da obra, como veremos posteriormente pelas inúmeras particularidades existentes, ou até mesmo

³ Na seção “Confluências” do Caderno de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles (2006, p.59), Dora Ferreira da Silva, em depoimento intitulado “Às Margens de Rosa”, assim se pronuncia sobre o autor: “João Guimarães Rosa, bardo do Brasil, inventor de mundos, nossa *paidéia*, o nosso Homero.”

⁴ No prefácio de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* intitulado “Aletria e Hermenêutica”, Guimarães Rosa nos diz que: “a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (Rosa, 2001, p.29). Daí o fato de o autor referir-se às suas narrativas como estórias.

O trecho também alude ao Capítulo IX da *Poética*, de Aristóteles, no qual o filósofo distingue as funções do poeta e do historiador. Para ele, o historiador relata o que aconteceu, enquanto o poeta, o que pode acontecer. Daí, a poesia ser considerada por Aristóteles algo mais filosófico e mais elevado que a história, pois a poesia tende a expressar o universal, a história, o particular.

⁵ Guimarães Rosa faleceu no dia 19 de novembro de 1967, num domingo, três dias após ter tomado posse na Academia Brasileira de Letras, vítima de enfarte. De acordo com Ana Luiza Martins Costa (2006: 54), o fato de Guimarães Rosa ter morrido três dias após sua posse surpreendeu a todos e até hoje provoca especulações diante dos quatro anos que levou para efetivamente assumir sua cadeira na ABL.

pelo tom oracular adotado por Rosa ao referir-se a ela. Todas essas características reunidas conferem, de modo ímpar, a *Tutaméia (Terceiras Estórias)* uma dimensão mítica.

Que há uma relação intrínseca entre a obra de Guimarães Rosa e o mito é ponto pacífico. Vários são os autores que ressaltam a densa carga mítica presente na narrativa rosiana, como um todo, a exemplo de Maria Zaira Turchi (2003: 512) que, no artigo “Tutaméia: o tecido do enredo e do desenredo”, nos diz que “o conteúdo mítico não é nem ilustração de tema nem ação exemplar, os mitos representam uma forja privilegiada da sua imaginação criadora”.

Sendo assim, se quisermos decifrar os enigmas do autor, faz-se necessário mergulharmos nessa dimensão, principalmente em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, considerada por muitos críticos como obra “testamento”, na qual Rosa nos deixa seu legado sobre o fazer poético, sobre o mistério da existência, enfim, redige “um abreviado de tudo” (Rosa 2001: 213). Daí a singularidade desse livro, inclusive para o autor que declara possuir uma afeição especial por ele, como relata Paulo Rónai:

Em conversa comigo (numa daquelas conversas esfuziantes, estonteantes, enriquecedoras e provocadoras que tanta falta me hão de fazer pela vida afora), deixando de lado o recato da despretensão, ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu próprio espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto (Rónai 2001: 15).

Tutaméia (Terceiras Estórias) é uma obra desafiadora. Aqueles que se embrenham na aventura com o texto, quase sempre terminam a jornada considerando-a *enigmática, mágica, misteriosa*. Apenas a título de constatação, Vera Novis (1989: 119), no livro *Tutaméia: engenho e arte*, declara que a obra “assemelha-se mais a um sensível caleidoscópio cujas pedrinhas coloridas multiplicadas em espelho criam desenhos que se transformam a um mínimo movimento”.

Adilson dos Santos (2009: 44), em tese intitulada “Duplos em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*”, nos diz que: “trata-se de uma obra labiríntica, dotada de várias entradas e passagens secretas, que equivalem a diferentes caminhos a serem percorridos pelo leitor”.

Sob a luz do mito grego de Dédalo⁶, o exímio construtor do labirinto da ilha de Creta, Guimarães Rosa apresenta-se como o engenhoso construtor da palavra, e cá ficamos nós, à espera, como Teseu, do fio de Ariadne, para que possamos encontrar a

⁶ Segundo Ruth Guimarães (1972: 120), Dédalo era escultor e arquiteto em Atenas. Após ter cometido um crime contra seu discípulo e sobrinho Talo, foi exilado em Creta, junto ao rei Minos. Lá foi obrigado a construir um labirinto, onde Minos aprisionou o Minotauro, monstro fruto da infidelidade da rainha Pasífae com um touro.

saída, ou melhor, para que possamos penetrar no âmago de sua imaginação criadora e desvendar seus mistérios. Mistério. Eis a palavra chave.

No *Dicionário Escolar Latino-Português* de Ernesto Faria (1994), encontramos as seguintes definições:

Mysta (mystes), ae, subst. masc.: O que é iniciado nos mistérios.

Mystagogus, i, subst. masc.: Mistagogo, iniciador, guia.

Mysterium, i subst.. n. (geralmente no pl.) I -Sent. próprio: 1) Mistérios (cerimônias secretas em honra de uma divindade, a que somente os iniciados eram admitidos. II - Sent. Fig.: 2) mistério, segredo.

Mysticus, a, um, adj.: místico, relativo aos mistérios.

Para realmente nos enveredarmos pela dimensão mítica de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, faz-se mister que nos familiarizemos com estes termos, uma vez que, metaforicamente, a estrutura da obra se baseia e se particulariza por seus mistérios. Guimarães Rosa, além de ser o mistagogo, é também um místico, como ele próprio se intitula: "Sou místico, pelo menos acho que sou" (2006: 92). E nós, seus iniciados, uma vez que almejamos desvendar seus segredos.

Vários são os ritos realizados pelo autor em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, como se estivesse realizando uma verdadeira cerimônia, buscando, por meio dela, atingir o sublime, vivenciar o sagrado⁷. De forma similar ao que ocorria nos Mistérios da Antiguidade, nos Mistérios de Elêusis⁸, por exemplo, seremos, a partir de agora, também iniciados nos Mistérios de Rosa, compartilhando com ele desse "grande mistério" que é a sua própria arte e as profundas indagações que ela suscita, como o próprio autor ressalta: "Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve;mas convindo principalmente a uns e a outros a humildade. (...) Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente" (Rosa 2001: 225-226).

Semelhante experiência, a da iniciação, viveu Benedito Nunes numa conversa travada com Guimarães Rosa, em 1967, em um gabinete do antigo Itamaraty, no Rio de Janeiro. Rosa lhe entregara o original encadernado e datilografado de *Tutaméia* para que lesse o prefácio "Aletria e Hermenêutica" e desse sua opinião, conforme nos relata Nunes:

Não estaria eu recebendo o privilégio de surpreender a novidade de seu livro ainda inédito? Como sabia que o autor muito próximo se achasse

⁷ No *Dicionário Escolar Latino-Português* de Ernesto Faria (1994), encontramos *sacer, cra, crum*, adj.: o que não pode ser tocado, sem ser manchado ou sem manchar. Sagrado (em oposição à *profanus*), santo, inviolável, venerável, consagrado a uma divindade. *Profanus*, a, um, adj.: profano (em oposição à *sacer*): ímpio, sacrílego. Não iniciado (nos Mistérios), ignorante.

⁸ Para Maria Helena da Rocha Pereira (1997: 307), os mistérios de Elêusis, considerados o culto mais conhecido da Antiguidade Clássica, estavam ligados ao culto da deusa grega Deméter e de sua filha Pérsefone, que havia sido raptada por Hades, deus do mundo subterrâneo. Como a deusa ficara desesperada, vagando sem rumo à procura da filha, acaba chegando à cidade de Elêusis, onde, disfarçada de velha, é acolhida pelas filhas do rei. Como forma de retribuição, a deusa ensina aos reis a agricultura e os mistérios. A natureza do culto seria agrária, mas pouco conhecimento se tem a respeito das cerimônias, uma vez que estas eram extremamente sigilosas e só admitiam os iniciados.

da tradição ocultista, julguei que a incumbência dele recebida era uma espécie de ato iniciático disfarçado. Confirmou-o gesto ritualístico de Rosa naquele momento ao dividir comigo, exatamente pela metade, uma bolacha Maria que juntos comemos em comunhão (Nunes 2006: 236).

O relato dessa experiência extremamente simbólica, uma vez que a bolacha repartida lembraria a Eucaristia, um dos sacramentos da Igreja Católica, reforça a ideia de que o autor comunga, partilha a sua obra como se esta fosse um bem sagrado, daí a importância atribuída pelo autor à literatura: “Na literatura (...) há muito de penoso sacerdócio. É uma posição que se assume muito seriamente, importantemente perante o mundo. Persigo sempre as formas mais altas. Sou um homem de vida ascética” (Rosa, 2006: 81).

Como o próprio Guimarães Rosa confia, o autor busca, em suas obras, atingir as formas “mais altas”, ou seja, elevar-se ao divino, entrar em sintonia com o sagrado, características estas que, de acordo com Mircea Eliade (s/d), na obra *O Sagrado e o Profano*, podem ser encontradas no homem religioso:

Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* crê sempre que existe uma realidade absoluta, o *sagrado*, que transcende este mundo, mas que se manifesta neste mundo, e, por este facto, o santifica e o torna real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as potencialidades na medida em que é religiosa, quer dizer: participa da realidade (Eliade s/d: 209).

Benedito Nunes, no ensaio intitulado “O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias” (2006: 242), nos diz que Guimarães Rosa defende em suas obras um universalismo religioso, promovendo assim, uma intercomunicação entre religião, filosofia e doutrinas místicas, e que a literatura, como “ato de escrita e a escrita como oração e sacrifício tende a purificar o homem completando-o e salvando-o”:

(...) Como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente (Rosa 2006: 80).

Uma vez que, para Guimarães Rosa, a escrita pode ser comparada a uma manifestação do sagrado (*sacrum*, *i*, subst., do latim, pode ter o sentido de talento poético), Benedito Nunes (2006) também ressalta que Rosa condenava os livros que viessem a incitar a baixeza e a crueldade, como os de Sade e de Jean Genet.

Para Eliade (s/d), o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem, ao longo da história,

no tocante à realização de qualquer atividade sua, como por exemplo, alimentação, sexualidade, trabalho, entre outras. Diante desse fato, a literatura, sendo uma das atividades realizadas pelo homem, na qual exerce o trabalho com a palavra, apresenta-se como um veículo daquilo que pode ser considerado como sagrado ou profano.

Retornando à nossa iniciação em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, de acordo com Ana Luiza Martins Costa, na Memória Seletiva intitulada “Veredas de Viator” (2006), a obra foi publicada em julho de 1967, reunindo quarenta contos e quatro prefácios, sendo a grande maioria destes textos publicada anteriormente no Jornal médico *Pulso*, editado no Rio de Janeiro, entre 1965-1967. Um dos mais instigantes mistérios de Rosa em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* são os quatro prefácios intitulados “Aletria e Hermenêutica”⁹, “Hipotréllico”¹⁰, “Nós, os temulentos”¹¹ e “Sobre a escova e a dúvida”, que ora aparecem no sumário, em itálico, intercalados entre os contos, ora aparecem juntos, destacados como prefácios, no índice de releitura, no final do livro, separados dos contos. Diferentemente do habitual, a existência de apenas um prefácio, os quatro existentes em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* são considerados por muitos estudiosos como a chave mestra para a compreensão, ou pelo menos, uma iniciação com relação ao processo criador de Rosa, já que, segundo Benedito Nunes, no livro *O dorso do tigre*, “os prefácios encerram muitas insídias, surpresas e revelações para o intérprete sequioso da obra de Rosa” (1976: 205).

Irene Gilberto Simões (s/d: 37) considera “Sobre a escova e a dúvida” o ponto de partida de Guimarães Rosa para as indagações do autor em torno da literatura, cuja função seria “traduzir esse mundo mágico, rompendo com os planos da lógica por meio de uma nova expressão que o reflita”.

Mary Lou Daniel (1968) também ressalta a importância desse prefácio para o conjunto da obra de Rosa:

Surpreendente me foi ler por primeira vez este prefácio, parecendo-me que o autor tocava em terreno tão íntimo como quase sagrado, inviolável; mas compreendi, ao receber a notícia de sua morte tão pouco tempo depois, que ele nos legava nessas páginas de *Tutaméia* algo de si que só se dá uma vez na vida, e que o dava naquele momento com plena consciência da sua mortalidade e imortalidade (1968: 12).

⁹ Nilce Sant’Ana Martins (2001: 20) apresenta alguns significados para a palavra aletria, a saber: massa de farinha crua e seca, em fios muito delgados; tipo de macarrão chamado de “cabelo de anjo”. Segundo a autora, Rosa poderia ter inventado uma metáfora em que “aletria” representa sutilezas, finuras de linguagem, exigidoras de hermenêutica. Já hermenêutica seria a interpretação do sentido das palavras, bem como de textos sagrados ou leis.

¹⁰ O autor, no mesmo prefácio, apresenta alguns significados de hipotréllico, dizendo que, “apesar de ser um termo novo, de impesquisada origem e sem definição que lhe defina totalmente, quer dizer antipodático, senraçante, imprizado, indivíduo pedante, importuno agudo, falta de respeito para com a opinião alheia” (Rosa 2001: 106).

¹¹ No *Dicionário Escolar Latino-Português* de Ernesto Faria (1994), o adjetivo latino *temulentus*, *a*, *um* significa ébrio, embriagado.

Encontramos duas epígrafes de Schopenhauer, uma no sumário e outra no índice de releitura, sendo a primeira: “Daí, pois, como já se disse exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (apud Rosa, 2001: 5). A segunda epígrafe também adverte: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem” (apud Rosa, 2001: 266). Ambas as passagens atentam para a necessidade de ler a obra várias vezes, ou seja, terminada a leitura, somos advertidos sobre a necessidade de volta, de fazermos um movimento de ir e vir, um retorno.

Os títulos dos contos apresentam-se em ordem alfabética no sumário, excetuando uma quebra após a letra *J* que vem seguida por dois contos que começam com as letras *G* e *R*, formando as iniciais do nome do autor. Outro aspecto a ser destacado diz respeito à disposição do título da obra, pois no sumário encontramos *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, enquanto no índice de releitura, há uma inversão, e nos deparamos com *Terceiras Estórias (Tutaméia)*. Aliado a este fato, tivemos as *Primeiras Estórias* e as *Terceiras*, mas onde estariam as *Segundas Estórias* do autor?

Benedito Nunes descreve o momento em que também fizera a mesma pergunta, surpreendendo-se diante daquele estranho subtítulo do livro, ainda inédito, ao que o autor respondera, ou melhor, não respondera, de forma a aguçar ainda mais a curiosidade de seus leitores: “Já tinham saído as *Primeiras*, então, eu perguntei: ‘- E as segundas? Essas são as terceiras!’ E ele disse: ‘- Ah, isso é um mistério que eu não posso revelar!’ E então ficou no domínio do segredo, do secreto, do oculto...” (apud Costa 2006: 52).

Por meio dessa linguagem ambígua de Guimarães Rosa, encontramos mais uma característica mítica de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, o tom oracular. De acordo com P. Commelin, no livro *Mitologia Grega e Romana* (s/d: 327), os oráculos¹² divulgavam de diferentes modos. Os consultantes, para obterem as respostas que desejavam, muitas vezes, necessitavam de muitas atividades preparatórias, como jejuns, sacrifícios, formalidades; outras vezes, porém, recebiam resposta imediata ao chegar. A ambiguidade e o duplo sentido eram atributos essenciais às profecias, cabendo àqueles desejosos de conhecer o futuro, muitas vezes, interpretá-las conforme a sua própria percepção. De certa forma, nos comportamos dessa maneira diante de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, como “consultantes”. Ansiosos por decifrar as predições do autor, em meio a tantas particularidades existentes na obra, nos enveredamos por vários caminhos, por várias possibilidades de leitura, pois a obra exige isso do leitor.

Após percorrermos tantas veredas, nesse processo de iniciação em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, na tentativa de proporcionar uma visão global acerca desse mundo mágico, movente e misterioso que é a narrativa rosiana, deixamos para o

¹² De acordo com Maria Helena da Rocha Pereira (1997: 321), o oráculo mais conhecido era o oráculo de Apolo, em Delfos, cuja influência foi incalculável no mundo grego, especialmente na literatura. Era este deus que prescrevia aos homicidas as purificações a efetuar, que aprovava as constituições, que aconselhava os reis diante das batalhas. Mas a ambiguidade dos oráculos também era famosa, tornando conhecidíssimo o episódio em que o rei da Lídia, Cresos, havia consultado o oráculo para saber se deveria partir em campanha contra os persas. Teria ouvido da Pítia, sacerdotisa de Apolo que, se o fizesse, poria fim a um grande império; o rei atacou e foi vencido. Ao questionar o oráculo sobre o que este havia predito, teria ouvido dele que deveria ter perguntado a qual reino poria fim.

final um ponto que consideramos essencial para delinear-mos ao que chamamos, no início, de dimensão mítica da obra: o título *Tutaméia*. O que dizer sobre este “vocábulo mágico tipicamente rosiano”, nas palavras de Paulo Rónai (2001: 15), que é *Tutaméia*?

Antes, porém, se consideramos *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*) como uma obra pertencente ao domínio mítico, torna-se necessário que façamos algumas considerações sobre mito devido à extensa abrangência do termo, já que este não se limita à esfera do literário. Vários são os teóricos, das mais diversas áreas, filosofia, antropologia, filosofia, teologia, literatura, entre outras, que, ao longo do tempo, encontraram no mito uma possibilidade de desvendar os mistérios da existência humana, desde as sociedades primitivas até os dias atuais, pois basicamente não há um campo do saber que não seja passível de uma abordagem pelo viés mítico.

Não que tenhamos a intenção de definir mito, uma vez que o assunto é demasiadamente complexo, pois, nas palavras de Aécio Flávio de Carvalho, no artigo “Guimarães Rosa e o Mito na Terceira Margem”, “a palavra mito requer alguma reflexão, mas não com a pretensão de se chegar a uma definição cabal, tentativa que vem frustrando os esforços de vários pesquisadores, pois este se constitui terreno movediço daquelas ideias sempre discutidas e discutíveis” (2008: 29).

Como ponto de partida, o termo *mythos*, surgido em solo grego, foi e continua sendo alvo de incontáveis debates, na esfera filosófica, acerca de sua relação com outro termo grego, o *logos*¹³. De certa forma, a distinção feita, inicialmente, entre esses dois termos, pelos filósofos da Antiguidade, teria sido responsável pela banalização do termo mito, ocorrida ao longo do tempo, uma vez que a este sempre era atribuído o sentido de narrativa falsa, mentirosa, em oposição ao discurso verdadeiro, relacionado ao *logos*. Há cerca de alguns anos, porém, muitos teóricos têm-se embrenhado na missão de resgatar a importância fundamental que o mito desempenha para a existência humana.

De acordo com Walter Burkert, em *Mito e Mitologia* (2001: 17), a palavra grega *mythos*, no latim *mythus*, significa fala, narração, concepção. Para o autor, os mitos são narrativas tradicionais, sendo a mitologia um domínio parcelar da investigação geral sobre a narrativa.

No capítulo VI da *Poética*, Aristóteles dá a definição de tragédia e enumera seus elementos constitutivos, a saber: espetáculo cênico, melopeia, elocução, mito, caráter e pensamento. De todos esses, considera o mito (*mythos*)¹⁴ o mais importante, pois este seria a organização dos fatos, a gênese do enredo, o embrião temático da narrativa ficcional.

¹³ Para Jean Pierre Vernant, em *Mito e Sociedade na Grécia Antiga* (1999), é entre os séculos VIII e IV a.C. que se instaura, no pensamento grego, uma oposição entre *mythos* e *logos*. Ao primeiro atribui-se o sentido de narrativa fantasiosa, ligada à tradição oral; enquanto ao segundo, ligado à escrita, atribui-se o sentido de pensamento lógico, racional. Desse fato, teria surgido a famosa querela iniciada pelos filósofos Pré-Socráticos contra a mitologia presente, principalmente nas obras de Homero e Hesíodo, ocorrendo aquilo que Junito de Souza Brandão (1986: 27) chama de “dessacralização” do mito grego, em nome da razão.

¹⁴ Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1998: 48) nos diz que o termo *mythos*, apresentado por Aristóteles na *Poética*, foi traduzido também pelos termos fábula e enredo, dos quais prefere o vocábulo enredo.

Mircea Eliade, no livro *Aspectos do Mito* (1963), propõe uma definição sobre mito a qual considera “a menos imperfeita porquanto mais ampla”:

O mito, nesta concepção conta uma história sagrada, narra um fato importante ocorrido no tempo primordial, no tempo fabuloso dos começos. Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma “criação”: descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir (Eliade 1963: 12-13).

O autor, na mesma obra, também faz uma ressalva com relação aos mitos primitivos e os mitos gregos, egípcios e indianos. Para ele, os mitos gregos, em sua maioria, foram contados, e, por conseguinte, modificados, articulados e sistematizados por autores como Hesíodo e Homero, ou por rapsodos e mitógrafos. Da mesma maneira, as tradições mitológicas do Próximo Oriente e da Índia foram reinterpretadas e elaboradas pelos respectivos teólogos e ritualistas. Diante desse fato, Mircea Eliade (1963: 12) destaca que, apesar de a substância mítica ainda subsistir nessas mitologias, e não apenas o valor literário, é nas sociedades primitivas que os mitos refletem uma condição primordial, mesmo com as modificações ao longo do tempo.

André Jolles (1976), na obra *Formas Simples*, nos diz que:

O homem pede ao universo e seus fenômenos que se lhe tornem conhecidos; recebe então uma *resposta*, recebe-a como *responso*, isto é, em palavras que vêm ao encontro das suas. O universo e seus fenômenos fazem-se conhecer. Quando o universo se cria assim para o homem, por *pergunta e resposta*, tem lugar a Forma a que chamamos de Mito (1976: 88).

Jolles (1976) também associa ao mito o oráculo, uma vez que este também se situa na mesma disposição mental, pois “ambos predizem”. Segundo o autor, mito e oráculo se situam no campo do sagrado e, neste processo de pergunta e resposta, o futuro faz-se conhecer, numa “verificação”, ou seja, numa predição verdadeira: “a distância entre passado e o futuro fica, portanto eliminada; o passado e o futuro deixam de se distinguir no universo profético” (1976: 88-89).

Joseph Campbell (2008: 34-36), em *Mito e Transformação*, apresenta-nos que a mitologia possui quatro funções primordiais, a saber: em primeiro plano, tem o propósito de incutir em nós um sentido de deslumbramento grato e afirmativo diante do estupendo mistério que é a existência; em segundo, apresentar uma imagem do cosmos, uma imagem do universo que nos cerca, conservando no indivíduo um sentido místico que explique tudo o que está à sua volta; em terceiro, validar e preservar um sistema sociológico daquilo que se considera certo e errado, propriedades e impropriedades, no qual esteja apoiada nossa unidade social particular. Por fim, para o autor, a mitologia possui uma função psicológica, pois o

mito deve fazer o indivíduo atravessar as etapas da vida, do nascimento à maturidade, depois à senilidade e à morte, tudo isso em comum acordo com a ordem social do grupo desse indivíduo, em comum acordo com o mistério estupendo.

Suzi Frankl Sperber, em *Ficção e Razão* (2009), aborda a relação entre mito e ficção, ressaltando a importância que o primeiro possui nesse processo:

Um dos sentidos do mito, na ficção, é o de atribuição de valor sagrado (e verdadeiro) ao relato. Reinstaura o sagrado e com ele a distância entre o sagrado e o profano, entre o sagrado e o humano. Isso garante que o mito imponha limites ao ser humano, controlando-o. Nesse sentido, a perenidade do mito é anistórica, intemporal (Sperber 2009: 329).

Northrop Frye (2000), em *Fábulas de identidade*, nos diz que, apesar de o termo mito ser uma concepção que atravessa muitas áreas do pensamento contemporâneo, em crítica literária não há outro meio de explicá-lo a não ser conferindo-lhe legitimamente o status de elemento integrante da literatura, uma vez que, desde a época de Homero, o interesse dos poetas pelo mito e pela mitologia tem sido notável e constante:

A mitologia, como estrutura total, que define as crenças religiosas, as tradições históricas e as especulações cosmológicas de uma sociedade, é a matriz da literatura; a poesia maior fica retornando a ela. Em cada época, poetas que são pensadores (que pensam por meio de metáforas e imagens) e que estão profundamente preocupados com a origem, o destino ou os desejos da humanidade, dificilmente conseguem achar um tema literário que não coincida com um mito (Frye 2000: 41).

Finalizando essa breve explanação, feita apenas para nos situarmos no território do mito, retomemos a questão sobre o significado de *Tutaméia*. De acordo com o dicionário da língua portuguesa *Aurélio*, “tuta-e-meia” (o mesmo que “tutaméia”) é um substantivo feminino que significa “ninharia, insignificância, bagatela, quase nada./ Pouco dinheiro”. Guimarães Rosa, no glossário elaborado por ele ao final do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, também apresenta sua definição para o termo: “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *meaomnia*” (2001: 233).

Assim como acontece com a apresentação das epígrafes e dos prefácios ao longo da obra, há uma mudança de caracteres com relação à expressão escrita em latim, *meaomnia*¹⁵, que aparece no final, separada por ponto e vírgula dos outros significados atribuídos à palavra “tutaméia”. Estaríamos diante de outro mistério de Rosa? Como explicar a relação contraditória que se estabelece na aproximação de termos com sentido tão diferentes, como *quase nada* ou *nonada* e *meaomnia*?

¹⁵ No *Dicionário Escolar Latino-Português* de Ernesto Faria (1994), encontramos os seguintes verbetes: *meus, a, um*, pron. possessivo. Sent. próprio: meu, minha, que me pertence. Na língua afetiva: querido, que me é querido; *omnis, e*, adj. e pron. indefinido. Sent. próprio: todo, toda. Indef.: todo, cada. No neutro plural: todas as coisas, tudo.

Sendo assim, consideramos que é nessa contradição de sentidos, nesse oximoro proposto pelo autor na definição de *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*) que a obra se consubstancia, visivelmente, numa dimensão mítica. A essência do mito, bem como o princípio da criação poética, encontra-se enraizada em *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*), ao ser definida como nada e tudo ao mesmo tempo.

Se, de forma bem sucinta, fizermos um apanhado sobre as principais características apresentadas pelos teóricos a respeito do mito, veremos que este se fundamenta nos seguintes aspectos: é uma narrativa engendrada, atemporal, de caráter sagrado, que tem como principal função auxiliar o ser humano na sua incessante busca por respostas frente ao grande mistério de sua existência no cosmos.

Tutaméia (*Terceiras Estórias*) agrega todas essas características míticas em sua gênese. É um nada, *nonada*, posto que é ficção, uma narrativa, criada pelo engenho poético de Guimarães Rosa; mas, ao mesmo tempo, é tudo, *meaomnia*, visto que possui um valor sagrado para o autor (não é do sagrado que trata a hermenêutica?) e busca revelar, ainda que “escondendo”, todas as suas inquietações diante de tudo que está ao seu redor: sua gente, sua arte, sua vida, enfim, diante do “mistério cósmico”.

A definição de “tutaméia” faz-nos lembrar de Fernando Pessoa, de sua célebre definição de mito, apresentada no poema “Ulisses”¹⁶, presente no livro *Mensagem*: “o mito é o nada que é tudo”.

Antes de partirmos para as questões temáticas de *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*), há uma interessante reflexão feita por Aécio Flávio de Carvalho (2008) sobre o mito em Guimarães Rosa que, sem dúvida, aplica-se inteiramente a *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*), no que se refere à arquitetura engenhosa da obra como um todo:

O mito, no seu sentido clássico, esconde – enquanto narra, enreda – enquanto explica, confunde, – enquanto esclarece a respeito de anseios e receios eternos na alma humana: a questão das origens, a questão dos fins, as questões do bem e do mal, do certo e do errado, do prêmio e do castigo, enfim dos porquês da vida e dos mistérios do depois, de tudo o que justifica a angústia e o medo que se esconde na frase “viver é muito perigoso...” (2008: 29).

E o que dizer das estórias presentes em *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*)? Encontramos nos quarenta contos as mais diversas situações, das mais mezinhas até as mais inusitadas, e uma gama de personagens: cegos, anões, ciganos, padres, vaqueiros, barqueiros, construtores, caçadores, jagunços, palhaços, estrangeiros, triângulos amorosos, mães e filhos, pais e filhos, velhos, jovens, enfim, parafraseando Rosa, há *omnes personae*, ou seja, todos os tipos de pessoas que empreendem uma caminhada, um ir e vir, em busca de autoconhecimento, de compreender sobre as origens e o fim do próprio ser, de trilhar novas veredas. Se, como um todo, *Tutaméia*

¹⁶ Segundo Salvatore D’Onofrio (1990: 473), o poema de Fernando Pessoa retrata a lenda de que a cidade de Lisboa teria sido fundada pelo herói grego Ulisses, durante um naufrágio, nas costas de Portugal. Lisboa, etimologicamente, seria um derivado fonético de “Ulissipona”, cidade de Ulisses. A palavra “Ulissipona” está estampada na parte frontal do livro *Mensagem*.

(*Terceiras Estórias*) “sintetiza em si, porém, próprio geral, o mecanismo dos mitos” (Rosa 2001: 31), a temática também o fará, por conseguinte.

Acreditamos que em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* há a concretização de uma (mito) poética do retorno, verificada na grande maioria dos contos, praticamente de A a Z, tendo em vista a ordem alfabética em que os contos aparecem dispostos. A presença constante do ato de retornar torna-se altamente simbólica, desencadeando toda a dinâmica da obra. Apesar de estar sempre presente, a temática do retorno em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* manifesta-se de diferentes maneiras. Ora o retorno aparece como ação altamente desejada pelas personagens, mas impossível de se concretizar, ficando apenas no nível idealizado; ora há realmente o retorno propriamente dito, em que a personagem consegue realizar o movimento de volta, de regresso, resultando daí consequências bastante profundas no desenrolar dos fatos. Nessa perspectiva, múltiplas serão as situações vivenciadas pelo *homo regressus*¹⁷ de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, como o retorno ao sagrado, verificado nos contos “Curtamão” e “Presepe”.

O retorno ao sagrado nos contos “Curtamão e “Presepe”

O conto “Curtamão” é narrado em primeira pessoa pelo narrador-personagem que nos conta como se deu realização de seu grande feito: a construção de uma casa que, posteriormente, foi comprada pelo Governo e tornou-se “uma escola de meninos, que fazer vitalício” (Rosa 2001: 67). Desta forma, assim como o título, “Curtamão”, que significa esquadro de grandes dimensões usado pelos pedreiros, o vocabulário presente no conto pertence ao contexto da construção, familiarizando-nos com os seguintes termos: planta, trolha, quadrela, fio-a-prumo, pedra, cal, areia, cimento, baldrame, cerces, tijolos, fachada, travejável, esteio, oitão, cimalha, cumeeira, soleira, reboco, alvenel, mestre-de-obras, alarife, arquiteto, entre outros.

Já no início do conto, o narrador nos convida a um retorno ao passado, para que, com ele, revivamos todos os acontecimentos que marcaram a realização da obra: “Convosco, componho. Revenho ver: a casa, esta em fama e ideia. Só por fora, com efeito; (...) Dizendo, formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada. Mas o mundo não é remexer de Deus? – com perdão que comparo” (Rosa 2001: 67).

Na verdade, a ideia da construção da casa surgira em meio a momentos de desalento vividos, tanto por parte do narrador, quanto por parte de Armininho, seu sócio nessa empreitada. O narrador, pelo fato de ser considerado um oficial pedreiro mediano, não possuía o reconhecimento das pessoas, muito menos da esposa, que

¹⁷ De acordo com o *Dicionário Latino-Português* de Ernesto Faria (1994), *homo*, *-inis*, subs. masculino: homem; *regressus*, *a*, *um*, particípio passado do verbo *regredior*, *-eris*, *-gredi*, *-gressus* sum: andar para trás, voltar, retroceder, *regredir*. Haveria outras duas formas latinas para designar o sentido de retornar, em português, como *reditus*, part. passado do verbo *redeo*, *-is*, *ire*, *redii*, *reditum*: voltar e *reitinerans*, part. presente: que refaz um caminho. Para o sentido, em português, que atribuímos *ahomo regressus*, em nosso trabalho, ou seja, o homem que retorna, dessas três formas latinas, a que mais se adequaria semanticamente seria *reitinerans*. Porém, ainda que o sentido da expressão latina *homo regressus* seja, em português, equivalente a “o homem que retornou”, optamos por esta forma por uma questão de eufonia e pela associação imediata que se faz com a palavra regresso, retorno, em português.

não o incentivava no desejo de progredir na profissão; já Armininho, tinha perdido a noiva, pois enquanto estava na cidade, haviam casado a moça, contra sua vontade, com outro, um tal de Requinção (*com requinte de cão*). Sendo assim, juntando os desditos dos dois, resolveram, "à revelia de todos", construir a casa:

Saí, andei, não sei, fio que numa propositada, sem saber. Dei com o Armininho; eu estava muito repelido. Ele, desapossado, pior por desdita. Voltado da cidade, a noiva não mais achou em pé de flor: aquém a tinham casado com um Requinção. Agora, de tão firme ele cambaleava, pelos ses e quases, tirado de qualquer resolver. Tratavam de o escorraçar do arraial, os do Requinção, o marido desnaturado. Armininho só ansiava. Igualei com ele – para restadas as confidências. Me disse: tinha bastante dinheiro. E que lhe ganhava? Seria para fazerem antes casa, a que sonhava a noiva. – “A mais moderna ...” – ela queria constante, ah: escutei, de um pulo. – “Pois então” – o que estudei e rebatidamente. – “Vamos propor, à revelia desses, dita casa...” – disse e olhei, de um trago (Rosa 2001: 68).

Como já vimos anteriormente, o sagrado e o profano representam possibilidades de conduta a serem adotadas pelo homem ao realizar qualquer atividade que faça parte de sua vivência, desde a mais básica, como a alimentação, até uma que requeira um aprimoramento, numa tentativa de estabelecer ou não uma relação com o plano divino. Partindo dessa premissa, se, por um lado, a temática da construção de uma casa não parece ser uma atividade tão extraordinária, mesmo que necessite de conhecimentos específicos para realizá-la, por outro, configura-se uma ação altamente simbólica, repleta de significados. Segundo Mircea Eliade (s/d: 58), “uma criação implica superabundância de realidade, uma irrupção do sagrado no mundo, daí que toda a construção ou fabricação tenha como modelo exemplar a cosmogonia. A Criação do Mundo torna-se o arquétipo de todo gesto criador humano, seja qual for o seu plano de referência”.

De acordo com o autor, o mundo, o “Cosmos”, seria a manifestação do sagrado por excelência, uma vez que se o mundo existe é porque os deuses o criaram, transformando-o do “Caos”, espaço estrangeiro, povoado por espectros e demônios, em uma obra perfeita. Sendo assim, não havendo possibilidade de se viver no caos, o homem, por meio de seu esforço e trabalho, busca a cada nova construção reviver, retornar ao momento cosmogônico, da criação do mundo, pois a construção de uma casa representaria uma *imago mundi*. E essa será a experiência sagrada vivenciada pelo narrador de “Curtamão”, mas não sem antes ter que superar vários obstáculos como um verdadeiro rito de passagem.

O projeto da construção da casa surge como um desafio para o narrador e para Armininho, pois, para o primeiro, seria uma oportunidade de demonstrar seu valor não reconhecido de artífice, enquanto para o segundo, uma maneira de tentar esquecer a desilusão amorosa. Para ambos, a construção da casa surge como uma reorganização do cosmos, frente ao caos em que se encontravam: “Estou para nascer, se isso não faço! – rouqueei – desfechada decisão. Mas ele recedia, ao triste gosto, como

um homem vê de frente e anda de costas (...) De lá a gente saiu, arrastando eu aquele peso alheio, paixão, de um coração desrespeitado” (Rosa 2001: 68).

Feita a sociedade, o narrador começa a colocar em prática seu projeto de criação, recolhendo-se no seu íntimo, deixando aflorar a sua engenhosidade: “Deserto do mais, tranquei minha presença, com lápis, régua e papel, rodei a cabeça. Minha mulher a me supor; desrespindi a quem me ilude. Tantas quantas vezes hei de, tracei planta – só um solfejo, um modulejo – a minha construção, desconforme a reles usos. Assim amanheci” (Rosa 2001: 69). Com tudo pronto, como a escritura, o alvará, tempo bom e dinheiro, inicia-se, finalmente, a construção da tão sonhada casa.

Para Mircea Eliade (s/d: 50), a primeira etapa de uma construção simboliza a comunicação de três níveis cósmicos: Terra, Céu e regiões inferiores, representada pela imagem de uma coluna ou pilar (*Axis Mundi*), fixados sempre no centro. Assim, os pilares possibilitam que as profundezas e a terra se interliguem ao céu, ao sagrado, por isso, toda construção é erigida em direção ao alto, como também ocorre no conto: “Armininho possuía o terreno - alto - espaço de capim, sol e arredor... Em três, reparto quina pontuda...” (Rosa 2001: 67). “Nhãpá e o Descavavam os fundamentos” (Rosa 2001: 69).

Da mesma maneira, esse contato com as regiões inferiores também é representado no conto por meio da cova profunda cavada pelo narrador, a fim de assustar os do bando do Requinção. A notícia da casa se espalhara e começava a atrair olhos indesejáveis: “Vinhão avispar, os do Requinção; logo aborrecidos do que olhado. A cova - sete palmos - que antes de tudo ali cavei, a de qualquer afoito defunto, estreamento, para enxotar iras e orgulho” (Rosa, 2001: 69). Mesmo contando com a ajuda de outros trabalhadores, o Dês, o Nhãpá, um Tio chamado Borba, e o Lamenha, como serventes e guarda-costas, todo o cuidado era pouco, estando o narrador sempre precavido: “Um alvo ali em árvore preguei, e tiros de aviso-de-amigo atirávamos. Eu, que a mais valentes não temo, não haviam de me pôr grossa” (Rosa, 2001: 69).

Mas retornar ao momento sagrado, poder celebrar o mito cosmogônico¹⁸, exige sacrifícios, e muitos serão os realizados pelo narrador. A começar, tem que lidar com a descrença da mulher e do povo do arraial diante de sua capacidade como construtor: “-Dôido diacho monstro! - minha mulher e praga. Desentendia minha fundura. (...) Ela indo embora para sempre” (Rosa 2001: 71). “Mas, escarniam nossos andaimes era o povo inglório. De invejas ainda não bastante - esta minha terra é igual a todas” (2001: 70).

Apesar de Armininho ser a única pessoa que acreditava em seu engenho de construtor, a sociedade é desfeita, pois o amigo não conseguia superar o sofrimento causado pela perda da noiva, chegando a “chorar já por um olho só, o homem” (Rosa 2001: 70). Com isso, os problemas aumentam, pois a obra começa a demorar muito para ser findada, o dinheiro acaba, surgem as dívidas e os companheiros desistem,

¹⁸ Mircea Eliade, na obra *Mito e Realidade* (2002), nos apresenta alguns exemplos de mitos cosmogônicos. Como estes mitos estão relacionados às manifestações culturais dos povos, há uma infinidade deles, devido à grande diversidade cultural existente. Assim, não achamos oportuno citá-los no momento.

ficando o narrador sozinho em sua missão: “Tão de lado, comum, sofri nos dentes, nos dedos, mesmo nem comigo eu pudesse, sentado chorava. Mas para adiante. Tal o que meu, sangue ali amassei, o empenho e dívidas. Se avessavam os companheiros, desistidos entes, sem artes” (Rosa 2001: 71).

De acordo com Mircea Eliade (s/d: 68), para que uma construção (casa, templo, obra técnica) pudesse durar, ela deveria ser animada, ou seja, deveria receber uma vida e uma alma, o que somente seria possível por meio de sacrifícios sangrentos ou simbólicos em prol de uma construção. O autor cita exemplos de ritos e crenças que deram origem a baladas no Sudeste da Europa, que punham em cena o sacrifício da mulher do mestre-de-obras a fim de chegar ao término da construção. No conto, apesar de tal fato não acontecer, notamos que, desde o início, o narrador nunca pode contar com o apoio da mulher, sendo abandonado por ela por causa de sua obstinação em realizar seu propósito. Mas, o sofrimento e os sacrifícios vivenciados pelo narrador tendem a marcar sua passagem da desdita para a glória, pois mesmo estando em situação adversa, consegue, com coragem, superar os obstáculos: “-Morro, na soleira e no reboco! – anunciei. – Eu, não morro... – ou nem nada” (Rosa 2001: 71).

Sozinho, o narrador consegue terminar a casa e o sofrimento é recompensado pela finalização da obra: “Me culpavam desta à sozinha casa, infinito movimento, sem a festa da cumeeira¹⁹. Seja agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução de sofrimento, singela fortificada. (...) Segui o desamparo, conforme. Só me valendo o extraordinário” (Rosa 2001: 71).

O narrador nos informa que Armininho fugira com a mulher do Requinção, mas ainda sua noiva, no caminhão de telhas, à noite, para bem longe do arraial, para viverem felizes. Temendo represália por parte dos “requincões”, fica armado, à espera, das pessoas do arraial que começam a chegar: “É para não entrarem! A casa é voossa... – por não romper a cortesia” (Rosa 2001: 71). Mas, para sua surpresa, “viu como as pessoas mudam” (Rosa 2001: 71), pois, ao contrário do que esperava, as pessoas passam a elogiar a casa que se transforma no “progresso do arraial”. Satisfeito por conseguir terminar sua obra, o narrador nos revela: “A mim, por fim, de repletos ganhos, essas frias sopas e glória. A casa, porém de Deus, que tenho, esta venturosa, que em mim copiei – de mestre arquiteto – e o que não dito” (Rosa 2001: 71).

Podemos perceber que, no desenrolar dos acontecimentos no conto, ao passo que a construção vai sendo realizada, várias mudanças também vão ocorrendo tanto com o narrador quanto com a casa. Inicialmente, o narrador intitula-se “oficial pedreiro, forro, nem ordinário, nem superior” (Rosa 2001: 67). Posteriormente, percebemos que há uma descrição ascendente, na qual o narrador vai passando de

¹⁹Guilherme Santos Neves (1960), no artigo “A festa da cumeeira”, nos apresenta que esta tradição vem de longa data, realizada como um verdadeiro ritual. Celebra-se festivamente o dia em que, sobre a casa em construção, se coloca a cumeeira. Nesse dia, cessa de todo o trabalho na obra, embandeira-se a armação da casa ou se enfeita com palmas ou galhos verdes. E todos, alegremente, construtor, operários e dono da casa comemoram o acontecimento, comendo e bebendo juntos.

“alvenel a mestre-de-obras, apareci frente ao Armininho” (2001: 69); de “carpinteiro tão bem entendo” (Rosa 2001: 69) até galgar o posto de “mestre arquiteto” (Rosa 2001: 71).

Da mesma forma, a casa que, ao ser idealizada, chegou a ser chamada de “- A casa levada da breca, confrontando com o Brasil” (Rosa 2001: 68), também foi ganhando novas feições, como “edifício”, “sobrado”, “casa-grande”, “cobiçada até pelo padre para ser “igreja” (Rosa, 2001: 70) até culminar com a designação “casa, porém de Deus” (Rosa 2001: 71), adquirindo, portanto, um status de templo, lugar santo por excelência, pois torna-se a morada divina.

Para Mircea Eliade (s/d: 71), “a santidade do Templo está ao abrigo de toda a corrupção terrestre, e isto pelo facto de que o plano arquitetural do templo é a obra dos deuses e, por consequência, se encontra muito perto dos deuses no Céu. Os modelos transcendententes dos Templos gozam de uma existência espiritual, incorruptível, celeste” (s/d: 71-72). Diante dessa simbologia do templo e de sua ligação com o sagrado, percebemos que não é gratuito o fato de a casa tornar-se uma escola de meninos, uma vez que a educação também tem em sua essência o caráter de transcender, transformar a realidade vivida, abrir novos horizontes.

Esse aspecto torna-se bastante visível no conto, pois essa “casa grande”, a fim de elevar-se ao sublime possui características totalmente diferentes das casas comuns. Para afastar os curiosos, o narrador, de forma “emburrada” constrói a casa ao contrário, de costas para rua, bem alta, e com a intenção de não colocar portas e nem janelas: “Descrevo o erguido: a casa de costas para o rual, respeitando frente a horizontes e várzeas” (2001: 70); “-Redobrar tudo, mais alto! sobrado! (...) a casa-grande de quantos andares aguentando, no subir lanço a lanço, à risca feita. Mas: a casa sem janelas nem portas - era o que eu ambicionava” (Rosa 2001: 70).

Mediante as considerações acima, podemos perceber que “Curtamão” é um conto altamente simbólico, podendo dar margens para várias possibilidades de leitura. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001: 274), a tradição hindu atribui a Brama um tratado de arquitetura, em que a construção aparece como símbolo da manifestação universal, renovando a obra da criação. Da mesma maneira, os elementos descritos no contexto da construção remetem, de forma imediata, aos fundamentos da maçonaria²⁰, como o compasso, esquadro, fio de prumo, maço com duas cabeças, colher de pedreiro, bem como à figura do *Grande Arquiteto*.

Não podemos deixar de mencionar que a figura do narrador, ao descrever as características de sua arte, assemelha-se a Dédalo (*Daedalus*, *a, um*, adjetivo latino, que significa hábil, engenhoso), personagem mítica considerada como o arquétipo dos escultores, arquitetos e engenheiros devido ao seu grande poder inventivo. Nas palavras de André Peyronie (apud Brunel 2005: 220), Dédalo é o inventor imaginativo e douto do labirinto, evocado frequentemente como o arquétipo do artista.

Diante do que expusemos a respeito dos mistérios de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, não há como não percebermos o tom misterioso também presente em “Curtamão”, pois há quatro passagens nas quais o narrador manifesta a existência de

²⁰ Em tese intitulada *O Herói nos Contos de Tutaméia*, Regina da Costa Silveira (1997) dedica um tópico para analisar as relações existentes entre o conto “Curtamão” e a Maçonaria.

um segredo por ele não revelado: 1) “(...) Tirada a licença completa; e o que não digo” (2001: 69); 2) “(...) E o que não digo, meço palavra” (2001: 69); 3) “Saiba eu o que não digo” (2001: 70) e 4) “- e o que não dito” (Rosa 2001: 71).

Seria o segredo a fuga dos amantes? Ou o narrador estaria mantendo ocultamente a grande metáfora que pode ser encontrada nas entrelinhas da obra: assim como a casa é uma construção sagrada, edificada pelas mãos engenhosas do arquiteto, a obra literária também o é, fruto do talento poético do escritor que faz dela um ofício sagrado. Vera Novis (1989: 64-65) nos diz que, talvez pelo fato de estarmos tocando em território sagrado, o ofício não pode ser totalmente desvelado, devendo ser mantido em segredo. Da mesma forma, Mircea Eliade (s/d: 107) ressalta que “contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, porque as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou heróis civilizadores, e por esta razão as suas *gesta* constituem mistérios: o homem não poderia conhecê-los se lhos não revelassem”.

Assim é o conto “Curtamão”, como numa *estória* sagrada, as personagens, mesmo sendo pessoas comuns, buscam ascender a um plano elevado, entrar em comunhão com o divino, e por meio de suas obras, se sacralizam, se eternizam. Armininho, como coadjuvante, porém não sem importância, por vivenciar o maior dos sentimentos, o amor, também considerado um bem sagrado. O narrador, em primeiropiano, pela construção de uma obra que perdurará pela eternidade, o que nos remete ao poeta latino Horácio (65-8 a.C) em suas *Odes* (III, 30, 1-5)²¹ (apud Pereira 2000):

Erigi um monumento mais duradouro que o bronze
 e mais alto ainda do que as decaídas, régias pirâmides
 que nem a voraz chuva, nem o impetuoso Aquilão
 nem a inumerável série dos anos
 nem a fuga do tempo poderão destruir.

O conto “Presepe” (do latim *Praesepe*, *is*, subst. n.: presépio, curral, manjedoura), como o próprio título já antecipa, remete-nos aos fatos vivenciados por um velhinho de oitenta anos, Tio Bola, numa noite de Natal. O conto é narrado em terceira pessoa, e o narrador descreve-nos como se deu a experiência vivida pela personagem ao retornar ao momento sagrado do nascimento do Menino Jesus, pois num gesto altamente ritualístico, Tio Bola, deita-se em uma manjedoura, sendo

²¹ Exegi monumentum aere perennius
 Regalique situ pyramidum altius,
 Quod non imber edax, non Aquilo inpotens
 Possit diruere aut innumerabilis
 Annorum series et fuga temporum.

velado por dois empregados da fazenda em que morava, juntamente com um boi e um burrinho.

Na noite de Natal, enquanto "todos" tinham ido à vila para a missa-do-galo, Tio Bola fora deixado "de boa graça" aos cuidados da cozinheira cardíaca Nhota e do terreireiro Anjão, descrito como imbecil. O conto nos mostra um pouco as agruras da velhice vividas por tio Bola, como o desprezo, a solidão e a perda da vitalidade ao realizaras funções básicas do cotidiano: "tão magro, tão fraco: nem piolhos tinha mais" (Rosa, 2001: 174); "-Mecê não mijê na cama!-" intimara a Nhota, quando, comido o leite com farinha" (p.175). Num primeiro momento, a solidão causa-lhe uma sensação agradável, sendo substituída posteriormente por um grande vazio:

Apreciara antes a ausência de meninos e adultos, que o atormentavam, tratando-o de menos; dos outros convém é a gente se livrar. Logo, porém, casa vazia os parentes figuravam ainda mais hostis e próximos. A gente precisa também da importunação dos outros. Tio Bola, desestimado, cumpria mazelas diversas, seus oitenta anos; mas afobado e azafamoso, quis ver visões. Seu espírito pulou tãoquanto à vila, a Natal e missa, aquela merafusa. Topava era tristeza – isto é, falta de continuação. (...) Velho sacode facilmente a cabeça. A ideia lhe chegou então, fantasia, passo de extravagância (Rosa 2001: 174).

Em meio a este sentimento de abandono e, ao mesmo tempo, inspirado pelo significado daquele momento, afinal, era Natal, "noite nova de antiguidade" (Rosa 2001: 175), Tio Bola, desinquieta, tem uma grande ideia. Pede que Anjão que leve ao curral um boi qualquer, para que se junte ao burrinho que lá já estava: "O burro e o boi – à manjedoura – como quando os bichos falavam e os homens calavam" (Rosa 2001: 175).

Assim, o velhinho, de camisolão, alpercatas e sem carapuça, fica à espera que seus dois cuidadores durmam para colocar em prática seu plano. Por volta das dez horas, quando tudo estava calmo, ermo, "devagar, descera com Deus, a escada" (Rosa 2001: 175), encaminhando-se para o curral, onde fica observando as estrelas. Após reconhecer o lugar, Tateando-o, revive o tão esperado momento:

Deitava-se no cocho? Não como o Menino, na pura nueza... O vôo de serafins, a sumidez daquilo. Mas, pecador, numa solidão sem sala. E um tiquinho de claro-escuro. Teve para si que podia – não era indino²² – até o vir da aurora. Que o achassem sem tino perfeito, com algum desarranjo do juízo! (...) Viu o boi deitar-se também – riscando primeiro com a pata uma cruz no chão, e ajoelhando-se – como eles procedem. O mundo perdeu seu tique-taque (Rosa 2001: 177).

A ação realizada por Tio Bola torna-se extremamente simbólica, pois, no momento em que revive o nascimento de Cristo, a festa natalina, deitando-se na manjedoura, o mundo, ou seja, o tempo real para, cessa. Para Eliade (s/d: 117), "a

²² O trecho refere-se ao rito presente na comunhão: *Senhor, eu não sou digno que entreis em minha morada, mas dizei uma só palavra e eu serei salvo.*

festa religiosa é a reatualização de um acontecimento primordial, de uma *história sagrada* cujos atores são os deuses ou os Seres semidivinos. (...) A participação do sagrado permite aos homens que vivam periodicamente na presença dos deuses”.

Benedito Nunes (1995: 20-21), no livro *O tempo na narrativa*, nos diz que o tempo litúrgico, dos ritos, das celebrações religiosas, de acordo com o calendário cristão (Encarnação, Epifania, Morte, Ressurreição Ascensão do Senhor), caracteriza o momento sagrado, bem como as comemorações ritualísticas se reatualizam “numa espécie de presente intemporal”.

Ao reviver momento tão sublime, Tio Bola acaba adormecendo: “A noite era o dia ainda não gastado. Vez de espetar-se, viver esta vida aos átimos... Soporava. Dormiu reto. Dormindo de pés postos” (Rosa 2001: 177).

Mircea Eliade (1992: 39), na obra *O mito do eterno retorno*, nos diz que, “enquanto pratica a repetição do sacrifício arquetípico, o autor do sacrifício, em total ação cerimonial, abandona o mundo profano dos mortais e introduz-se no mundo divino dos imortais”. De forma análoga, a descrição da forma como a personagem dorme, “de pés postos”, lembrando-nos da morte, nos leva a crer que Tio Bola, ao reviver um dos mistérios de Cristo, o seu nascimento, também realiza um novo nascimento, como se efetuasse uma passagem da morte para uma vida nova, tornando-se imortal.

Ao acordar, já amanhecendo, Tio bola tem uma surpresa ao perceber que não estava sozinho, pois Nhota e Anjão também estavam ali, velando seu sono, juntamente com o boi Guarani e o burrinho Jacatirão, uma verdadeira rememoração do presépio, com as figuras simbólicas de Maria, José, o Menino Jesus e os animais:

Tio Bola levantou-se – o corpo todo tinha dor-de-cabeça. Deu ordens, de manhã, dia: o Anjão soltasse burro e boi aos campos, a Nhota indo coar café. Os outros vinham voltar, da vila, de Natal e missa-do-galo. Tio Bola subiu a escada, de camisolão e alpercatas, sarabambo, repetia: - “Amém, Jesus!” (Rosa 2001: 177).

Como já dissemos anteriormente, a experiência do *homo regressus* de Guimarães Rosa, particularmente, no que se refere aos contos analisados “Curtamão” e “Presepe” que retornam, vivenciam o sagrado, deixam marcas profundas naqueles que o realizam. Como no primeiro conto, em que o narrador, de simples pedreiro, transforma-se em mestre arquiteto, também percebemos uma transformação em Tio Bola. A imagem de fragilidade e solidão, em virtude da sua senilidade, apresentada no início do conto, contrasta totalmente com a maneira vivaz com que ordena aos empregados e sobe as escadas, no final, como se realizasse uma dança (“sarabambo”). A palavra “Amém” (do hebraico, assim seja, certamente) utilizada, geralmente, no final de uma oração, como um rito, reforça a ideia de aprovação incondicional, como que se “libertasse o homem do peso do tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar seu mundo” (Brandão 1996: 40).

Finalizando nossas considerações, muita coisa ainda há por dizer sobre *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, há muitos mistérios a desvendar e esperamos que este trabalho venha a contribuir com isto. Nesse processo de decifração, nós, estudiosos e

pesquisadores da obra de Guimarães Rosa, nos encontramos numa posição de intermediários. Como as pitonisas da Antiguidade, temos a função de interpretar e passar adiante um pouco do que o oráculo de Rosa tem a nos dizer. Cá ficamos nós, ansiosos de que haja outras exalações proféticas e que novos trabalhos sobre *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*), de João Guimarães Rosa emanem.

THE MYTHICAL DIMENSION OF TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS), BY GUIMARÃES ROSA: THE RETURN TO THE SACRED IN THE SHORT STORIES "CURTAMÃO" AND "PRESEPE"

Abstract: Guimarães Rosa considers literature a sacred function, whose importance requires from those who engage in this role seriousness and commitment, resembling a true priesthood. *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*), the last book published in life by the author, in 1967, is surrounded by a mythical atmosphere, because, for many critics, in this work, Rosa synthesizes his entire poetic legacy. Considering that the myth reveals a "sacred history", this article presents that *Tutaméia*, as a whole, enters the mythical spheres, and there is also, in the short-stories "Curtamão" and "Presepe", a return to the sacred.

Keywords: *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*); myth; return; sacred.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Volume I. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BURKERT, Walter. *Mito e Mitologia*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2001.

CAMPBELL, Joseph. *Mito e Transformação*. São Paulo: Ágora, 2008.

CARVALHO, Aécio Flávio de. Guimarães Rosa e o Mito na Terceira Margem. In: MAGALHÃES, José Sueli de; RIBEIRO, Ivan Marques; CUNHA, Jakeline Fernandes. *Literatura e Intersecções culturais*. Uberlândia: EDUFU, 2008, pp. 28-34.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Rio Pretense, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera Costa e Silva et al. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de *Viator*. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, 2006, pp. 10-58.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1963.

_____. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. Coleção Vida e Cultura. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

_____. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *Mito e Realidade*. Trad. Póla Civelli. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino-Português*. 7 ed. Brasília: FAE, 1994.

FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, 2006, pp. 144-186.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

NEVES, Guilherme Santos. A festa da cumieira. In: *A Gazeta*. Vitória, 28 de agosto de 1960. Disponível em: <www.jangadabrasil.br/revista/maio78>, acesso em 28 de março de 2014.

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

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *O Tempo na Narrativa*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, 2006, pp. 236-243.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Vol. I. Cultura Grega. 8 ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1997.

_____. *Romana. Antologia da Cultura Latina*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 2000.

PEYRONIE, André. Dédalo. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, pp. 217-220.

RÓNAL, Paulo. Os prefácios de *Tutaméia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 14-20.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Guimarães Rosa por ele mesmo. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, 2006, pp. 77-93.

SANTOS, Adilson dos. *Duplos em Tutaméia*. Tese de Doutorado. Londrina: UEL, 2009.

SILVA, Dora Ferreira. Às margens de Rosa. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles, 2006, pp. 59-60.

SILVEIRA, Regina da Costa da. *O herói nos contos de Tutaméia*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas*. São Paulo: Perspectiva, s/d.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e Razão*. São Paulo: FAPESP: 2009.

TURCHI, Maria Zaira. *Tutaméia: O Tecido do Enredo e do Desenredo*. In: *II Seminário Internacional Guimarães Rosa 2001. Veredas de Rosa II*. DUARTE, Lélia Parreira et al (org). Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003, pp. 512-517.

VERNANT, Jean Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

ARTIGO RECEBIDO EM 31/03/2014 E APROVADO EM 16/04/2014