

O SOLFEJO E O MODULEJO PARA UMA LEITURA DE "TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)"

**Sérgio Dalate
(UFMT-CUR)**

ABSTRACT: The aim of this paper is to analyze and interpret João Guimarães Rosa's text called 'Curtamão'. 'Curtamão' is a narrative that synthesizes the principal modern processes of writing. It reveals a plurality of the 'grammar' of forms: poetry, music, architecture, theatre, cinema and painting interacting at the level of the narrative expression, besides the intra/intertextual references.

O trabalho tem como objetivos a análise e a interpretação de um texto de João Guimarães Rosa. Trata-se de uma leitura de 'Curtamão', um dos contos que compõem o volume *Tutaméia (Terceiras estórias)*, último livro do escritor, publicado em vida no ano de 1967.

Embora pareça problemático destacar e ler somente uma peça do livro, cuja concepção orgânica é insistentemente lembrada por seu autor, é válido o procedimento, pois o conto examinado autoriza o recorte. Operando uma intersemiose pela aproximação de linguagens múltiplas do campo da arte, 'Curtamão' é uma narrativa - piloto que sintetiza os principais processos modernos de composição, e aí comparece uma pluralidade de gramáticas da forma: poesia, música, arquitetura, teatro, cinema e pintura interagem no plano da expressão dessa narrativa.

A leitura é complementada por algumas referências intratextuais consideradas importantes, colhidas diretamente em mais três estórias da mesma obra: 'Faraó e a água do rio', 'Quadrinho de estória' e 'Sota e barla'. Esses contos articulam material básico para a interpretação de 'Curtamão' e fornecem pistas ao leitor para desvendar o enigma proposto pelo narrador que planeja e constrói a estranha casa, motivo principal da narrativa em questão.

Por outro lado, o trabalho discute a presença da intertextualidade e focaliza algumas obras do passado relidas por JGR em *Tutaméia*, especialmente as narrativas *O gato preto*, de Edgar A. Poe e *Ulisses*, de James Joyce.

O ponto de partida para uma abordagem de *Tutaméia* é a presença de dois índices de leitura estruturados pelo espelhamento das narrativas, exatamente como no livro anterior. Em *Primeiras estórias*, no elenco de vinte e um títulos, o encontro dos extremos se dá com a narrativa de número onze, "O espelho", que funciona como eixo entre as duas metades do volume. "As margens da alegria" e "Os cimos" ocupam, respectivamente, a primeira e a última posição no índice e trazem como tema a viagem de um menino, principal personagem das duas estórias.

Tendo o afastamento como situação inicial, os contos tratam de uma viagem aérea: no primeiro, "ao lugar onde se construía a grande cidade"; no último, "para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade". As duas estórias recorrem com certa insistência aos motivos do pássaro e do vôo (o avião e o traçado das pistas do grande aeroporto; a ida e volta sistemática do tucano, desgarrado de seu bando e, principalmente, a construção da cidade monumental, moderna, cuja planta vista do alto integra a forma pássaro-avião).

Tutaméia retoma a questão da construtividade e organiza da mesma maneira dois índices, no início e no final do livro. O primeiro funciona como elenco das narrativas e os quatro prefácios surgem em meio aos títulos dos contos que aparecem em ordem alfabética, interrompida a partir da letra J ("João Porém, o criador de perus"), seguida pelo G ("Grande Gedeão"), antecedente do R ("Reminiscção"). O procedimento ressalta as iniciais do nome completo do escritor, assim como as iniciais maiúsculas dos prefácios, sob a forma anagramatizada, compõem o seu pré-nome (HANS) em língua alemã.

O segundo índice separa o título dos prefácios e só agora eles surgem como tal, antecedendo a relação das narrativas. O título do livro também sofre mudança: no primeiro índice, *Tutaméia (Terceiras estórias)*; no segundo, *Tutaméia (Terceiras estórias)*. Isto parece resolver a questão camuflada pelo autor, no que se refere à pergunta sobre a existência das "Segundas estórias": elas estão em *Tutaméia*, onde surgem mediadas entre as *Primeiras* e *Terceiras estórias*.

Os dois índices contêm epígrafes atribuídas a Schopenhauer. No primeiro, a referência explícita sobre a necessidade de uma segunda leitura dos contos, onde "muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra". No segundo índice, a epígrafe ressalta a concepção orgânica presente no conjunto de estórias e recomenda "por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem". Após uma segunda (terceira, quinta ou décima) leitura, confirma-se a advertência de que muita coisa será entendida sob outra luz.

Isto faz pensar em uma característica aplicável a toda obra de JGR e, em especial, a *Tutaméia*, onde a composição estelar

propõe ao leitor um deslocamento na maneira de ver os pontos de luz encravados na estória, olhando-os de través para que seja apreendido o seu brilho. O que não significa que este seja apreendido em sua totalidade. Além disso, é preciso não esquecer que a mobilidade é uma constante no livro, principalmente no conto estudado, cujo título é CURTAMÃO (o anagrama de UMA TROCA). Nesse universo, tudo é fugidio, se transforma, muda de lugar rapidamente e a apreensão nunca se dá de maneira integral.

Apesar da comunicabilidade entre os pontos de luz (uma estória em JGR sempre remete à outra), a fragmentação caleidoscópica reduz em muito a possibilidade de percepção imediata do leitor para o fato narrado e faz dele um "analfabeto para as estrelinhas" (citação do personagem em Estória n. 3), obrigando-o a percorrer os espaços pelas entrelinhas, pelos brancos das margens ou pelos buracos da rede pacientemente tramada pelo escritor.

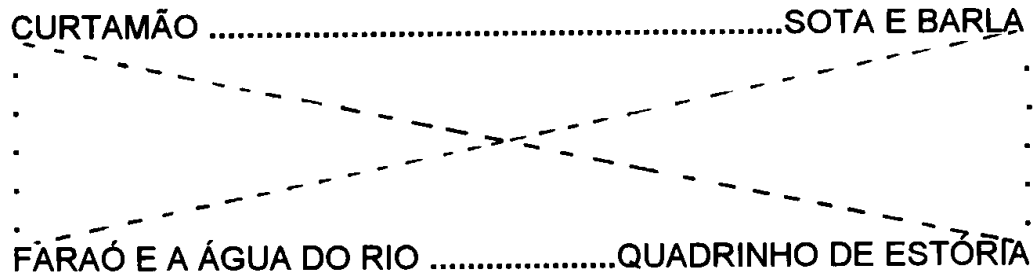
Em *Tutaméia*, a questão dos índices surge mais complexa, comparada ao livro anterior. Após sua leitura, aquilo que surgiu como "visão diplópica" o desdobramento em imagem dupla na visão do bêbado, no terceiro prefácio, "Nós os temulentos" parece adquirir mais uma face, a caminho da representação tridimensional. Do intervalo entre os dois índices, surge um outro, com as características de um *index*: tem-se, então, a matéria de um livro proibido ("o amor e seu milhão de significados"), matéria nem sempre legível e poucas vezes tocada pela crítica, cujo significado se encontra à margem da estória.

É possível ler no *index* o registro inverso de uma tábua ou pedra de inscrição, cuja matéria para a qual aponta revela conteúdos retrabalhados a partir dos dez mandamentos da lei mosaica e dos sete pecados capitais, enquanto substrato daquilo que se narra. Comparece, então, a luxúria desmembrada em relações diversas: onanismo, incesto, homossexualismo, zoofilia, hermafroditismo e necrofilia interligando adultério, soberba, homicídio, avareza, gula, preguiça, inveja, ira e clopemanía.

São quarenta os títulos arrolados no índice. Se colocados em duas colunas de vinte, eles apontam o seu duplo, em linha horizontal, complementando a leitura e o sentido do enunciado pela réplica da narrativa. O primeiro conto "Antiperipléia" se espelha em "Zingaresca", o último. Como em *Primeiras estórias*, as duas narrativas trazem a viagem como tema; a ida do guia de cego "às cidades" e o seu retorno, junto a outros personagens do livro. Levantando-se em conta que "Mechéu" e "Melim Meloso" também focalizam a viagem de maneira inversa (a morte e a vida), é possível obter duas linhas oblíquas ligando os extremos no interior de uma quadratura maior.

A quadratura e o quiasmo se repetem em menor escala, a partir do conto estudado. "Curtamão" ocupa a sétima casa no

índice, tem o seu espelho horizontal em 'Sota e barla", remete em linha oblíqua para 'Quadrinho de estória" e este se espelha em "Faraó e a água do rio", ligado pela oblíqua a "Sota e barla":



Vejamos o que os quatro contos têm em comum. O enunciado de 'Curtamão" apresenta a voz do narrador, oficial pedreiro que conta em sumário a estória da construção de uma casa, por ele planejada e concluída. Entre o traçado e o término da obra, situam-se as peripécias que constituem o enredo do conto.

O projeto nasce aparentemente desvinculado de funcionalidade, pois Armininho, o proprietário, vê desfeito o noivado com a moça que sonhara a futura casa, raptada por Requinção e com este forçada a casar. Mesmo assim, o narrador insiste na validade do projeto e obtém a concordância de Armininho, dando início à construção.

Na medida em que o relato avança, o construtor encontra uma série de problemas. Desacreditado por sua mulher, ela desaparece de sua vida e ele passa a enfrentar a incompreensão do povo do arraial, diante de obra tão estranha. Além disso, tem que pensar em artifícios para afastar o vilão. Posteriormente, desfeita a sociedade com Armininho e, já sem dinheiro, é abandonado pelos companheiros de trabalho. Armininho e a moça, juntos, empreendem a fuga, e o povo muda de opinião. Ao término do relato, o narrador se encontra sozinho.

O conto é tecido sob a forma de um enigma, pois em diversos momentos do relato surgem as expressões 'e o que não digo" e 'b que não dito". Vera Novis observa que "a idéia do trabalho do construtor, como 'ofício', além da ligação com a 'casa grande' enquanto templo, lugar do sagrado, é reforçada pela aura de mistério que perpassa todo o texto." NOVIS (1989). A citação recortada conclui que a narrativa revela dados sobre a atividade do escritor-construtor, textualmente um ofício sagrado que, ao mesmo tempo, por ser sagrado, não pode ser totalmente desvelado e deve ser mantido em segredo.

Lendo 'O outro ou o outro", Vera aponta para o significado da 'ocupação peralta" do cigano Prebixim, referida pelo narrador deste conto. Além do sentido óbvio de malandragem ou

vadiagem normalmente atribuída aos ciganos, no contexto da narrativa "peralta" liga-se a "Faraó", do egípcio "per-á a", passando pelo grego "pharaón" e que significa "casa grande". Levando-se em conta que a misteriosa casa de "Curtamão" surge acompanhada da expressão "levada da breca", é possível encontrar aí o mesmo sentido atribuído a "peralta".

O motivo se repete em "Faraó e água do rio", pela referência implícita no título. Em "Quadrinho de estória", surge indiretamente no comentário do narrador:

"Construção alguma vige porém por si triste, nem a do túmulo, nem a da choupana, nem a do cárcere." (p. 138)

Já em "Sota e barla", a referência é mais nítida: a missão de Dorian é guiar uma boiada à fazenda do patrão

"(...) até as Capiabas, currais de bem, casa edificia." (p. 186.)

Nesse mesmo conto, a partir do título, as palavras apocopadas se opõem pelo sentido - barlavento, na direção do vento; sotavento, na direção contrária ao vento. Têm-se a luta, o choque e a calma, conforme observa SIMÕES (1988), estando implícito "um remar contra a corrente".

SIMÕES aponta para outra acepção, "boleiro", também atribuída a "sota". Decorre, portanto, desse duplo significado, a tensão entre os dois movimentos, opondo avanço e recuo. Assim, o vaqueiro (marinheiro de primeira nem de última viagem) vê-se diante de um conflito externo, levar a boiada em segurança a seu destino. Paralelamente surge outro conflito, interno, ligado à escolha do objeto amado. Dorian se situa diante de uma encruzilhada, devendo optar entre seguir à direita e encontrar Aquina, "bciosa meretriz", ou, ao contrário, seguir à esquerda e encontrar Bici, "moça para ser noiva". Além disso, o personagem tem que estar atento para a presença próxima de Drujo, vaqueiro a caminho do mesmo destino e condutor de outra boiada.

Em "Sota e barla", a "hoção geralista" posta pelo narrador (tudo o que acontece é contra a gente) significa um desafio que o personagem procura constantemente vencer. Isto coloca o homem como "o ser itinerante, à procura da essência das coisas e de si mesmo, objeto e sujeito de uma travessia". SIMÕES (1988)

As mesmas questões surgem na voz do narrador-personagem de "Curtamão", com algumas variantes. Ele enfrenta a incompreensão do povo e da mulher e precisa estar atento apara as ameaças do antagonista. A obra se constrói pelo movimento de avanço, pausa e recuo. O construtor vê erguido aquilo que fora projeto, embora sem a "festa da cumeeira", pois os noivos fogem na madrugada, no caminhão de telhas. Depois de pronta, a obra é

aclamada e compreendida. Ao término do relato, com a superação dos obstáculos, o personagem efetivou a travessia.

Contudo, surge uma outra situação de desafio e este é dirigido ao leitor, convertido em "perseguidor de rastros" (como o personagem de "Hiato"). Dada a enorme quantidade de fios, é bom começar pela questão complexa do foco narrativo.

No conto analisado, o ponto de vista se dá em diferentes níveis combinatórios, sintetizados em visão interna e externa do mesmo objeto. A perspectiva espaço-temporal conjuga a multiplicidade de focos, de acordo com o seguinte: (a) a posição espacial de quem narra coincide com a posição de um personagem, o que denota a utilização de um ponto de vista interno. Trata-se de um narrador protagonista; (b) esta posição interna do narrador está em sincronia com o tempo descrito. Ele conduz o relato como que partindo da ação presente dos participantes da estória: o narrador traz a ação para o tempo da enunciação; (c) o ponto de vista externo é apresentado graças a uma posição retrospectiva (fora do tempo e do espaço em que a ação ocorre) e que corresponde ao tempo e espaço do enunciado; (d) a condição extradiegética do narrador faz com que ele comunique algo que os personagens ainda não podem conhecer. Nesse caso, o relato é visto não pelo ponto de vista do presente dos personagens, mas de seu "futuro".

A questão se complica ainda mais porque o narrador, além de autor e ator, troca constantemente o seu papel enquanto personagem e veste-se em oficial pedreiro, arquiteto, construtor, alvenil, mestre-de-obras, carpinteiro e alarife. Tem-se, então, simultaneamente, sete máscaras, sete "eus" a que correspondem sete vozes: os quatro "eus" condensados em Moimeichego, personagem de "Cara de Bronze" (*No Urubuquaquá, no pinhém*), mais a tríade Eu, Mi, Mim de "Curtamão".

Dada a modulação de tantas vozes, ou melhor, de uma voz plural, mixada pela superposição de vários tons, fica difícil identificar no exercício vocal aquilo que corresponde ao abafamento e à surdina; ou, mais difícil, ainda, percorrer o relato pelos brancos e pausas que correspondem ao silêncio - os hiatos do texto. Contudo, há a possibilidade de recorrer às margens da estória e um outro conto, espelhado em oblíquo, fornece alguns elementos complementares.

"Quadrinho de estória" consiste no relato sobre um homem que se encontra na cadeia, na condição de réu, supostamente acusado pela morte de uma mulher. A ambigüidade presente nas estórias e o caráter inacabado das narrativas, bem como o espelhamento dos dois contos, permite inferir que a mulher do personagem-narrador de "Curtamão" tenha sido morta por este. Recapitulando alguns momentos do relato, confirma-se tal observação.

Ao começar a contar, o narrador expõe sua situação de liberdade. Sente-se impedido de superar uma condição mediana, graças ao desprezo da mulher. Logo em seguida, acontece o encontro com Armininho, cuja noiva fora raptada por Requinção e por este é perseguido. Diante da informação comunicada pelo ex-noivo de que tinha dinheiro suficiente para construir a casa sonhada pela moça, o narrador afirma:

"(...) ah: escutei de um pulo." (p. 43)

A seguir, o oficial pedreiro propõe construir a casa, obtendo o assentimento do proprietário do terreno. Eles brindam o acontecimento e estreita-se a amizade entre ambos. Imediatamente, o narrador dá início ao projeto:

"Deserto do mais, tranquei minha presença com lápis e papel, rodei a cabeça. Minha mulher a me supor; desrespondi a quem me ilude. Tantas quantas vezes hei de tracei planta - só um solfejo, um modulejo - a construção, desconforme a reles usos." (p.43)

Confirmada a realização da obra, o construtor parte para o empreendimento:

"Encomendei pedra e cal. A moça daquela futura casa padroeira, tanto fazendo solteira que casada" (p.43)

O primeiro passo é a escavação para a "cova de sete palmos" (p.44). O narrador afirma ser este um expediente para afastar os capangas de Requinção e reforçar a idéia de provocação. A seqüência imediata coloca as imprecações da mulher e, praticamente, a confissão:

"(...) Empiquei: a fio-a-prumo. Ela indo-se embora para sempre -e botados o assento e o soco em o baldrame. A obra abria."

Após o início da construção, o projeto sofre duas mudanças. A primeira, como resposta para a incompreensão local ante o erguimento da obra, o que resulta a casa "de costas para o rual". A segunda modificação é feita sem consulta ao proprietário, quando o construtor começa a sentir medo:

"Então eu disse: - 'Redobrar tudo, mais alto! Sobrado!'- tive de ." (p.45)

Neste mesmo parágrafo ele confessa o desejo de construir um túmulo:

"Mas: a casa sem janelas nem portas - era o que eu ambicionava."

A construção é interrompida com o término do dinheiro, a sociedade entre Armininho e construtor dissolve-se, e o narrador vê-se abandonado, relatando o seu sofrimento. As seqüências finais da narrativa consistem na fuga do par amoroso para lugar seguro. A situação de troca tem continuidade com a nova opinião do povo.

Após a leitura das principais seqüências, é possível concluir que o narrador-personagem de "Curtamão" é o mesmo personagem de "Quadrinho de estória". Como elemento que une as duas narrativas existe a moldura: o relato do primeiro conto se faz pelo enquadramento da janela da prisão (as "butras alturas"). Por isso o narrador de "Curtamão" insiste na questão do olhar, afirmando no início do relato que "olhos põem as coisas no cabimento". E em "Quadrinho de estória":

"Ele espia (...), muito prisioneiro (...). Espreita as fora imagens criaturas (...). A figura no tetrágono." (p. 138).

A presença da visualidade no texto é uma constante. A construção da quadratura associada ao relato e este operado por cortes remetem, inicialmente, de maneira direta para o cinema.

A narrativa obedece a um processo de seleção e montagem, omitindo as cenas reveladoras do assassinato e ocultamento do cadáver. Nesse conto de fundo policialesco e enigmático, o sepultamento da mulher na fundação da casa é colado diretamente de *O gato preto*, de Poe, cujo relato, também em primeira pessoa, é feito da prisão. Mas existe uma diferença: no conto de Poe, a mulher é emparedada. Ocorre a repetição de uma forma consagrada e, ao mesmo tempo, uma reescritura do texto matriz. A paródia adquire, então, o significado proposto por HUTCHEON (1985):

"(...) uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade e uma forma de discurso interartístico." E ainda: "(...) a paródia é, pois, repetição que inclui diferenças: é imitação com distância crítica (...)." (p.54)

A diferença que produz o distanciamento crítico não se resume apenas à relação parede-alicerce. Ela se amplia, na medida em que o texto matriz propõe ao leitor acompanhar o relato do assassino, tendo como ponto central o crime e o ocultamento do

cadáver e, posteriormente, a descoberta feita pela polícia. Não é esta a situação do conto estudado, embora haja muitos pontos em comum.

Em "Curtamão", a palavra ambígua propõe o despistamento ao leitor. Este, na condição já mencionada de "perseguidor de rastros", terá de reconstruir e resolver as sete cifras: quem morreu? Quem matou? Como? Onde está o corpo? E a arma do crime? Onde está o assassino? Por que matou?

Sem perder de vista que o deslocamento é uma constante nas estórias de JGR, o crime se revela duplo e são dois os cadáveres sepultados nas bases da construção. É preciso retornar ao conto de Poe: lá, o personagem-narrador enforca o gato, pendurando-o a uma árvore. Na mesma noite, em circunstâncias misteriosas, um incêndio destrói toda a casa, exceto uma parede, onde permanece gravada em baixo-relevo a figura gigantesca do gato Plutão. Posteriormente, o gato ressurecto encontrado em uma taverna exaspera o seu dono, que tenta matá-lo com um machado. O golpe impedido pela mão da mulher enfurece ainda mais o personagem. Ele mata-a com a mesma arma, cravando a lâmina em seu crânio. O gato desaparece.

Depois de estudar o melhor método para dar sumiço ao cadáver, o assassino esconde o corpo da mulher em uma das paredes da adega. Após infrutíferas buscas da polícia e certificado de sua impunidade, o criminoso, em ato de bravata a fim de demonstrar a solidez das paredes da casa, bate com uma bengala no ponto onde se encontrava o cadáver. Do túmulo surge um grito prolongado e nestas circunstâncias, a polícia localiza o corpo da mulher e também o do gato, junto a ela emparedado.

Em "Curtamão", a paródia opera mais uma vez um deslocamento em relação ao texto original. Antes de assassinar a mulher, o personagem-narrador enforca o "desnaturado" Requinção:

"De carpinteiro tão bem entendo: para o travejável, de lei, esteios de madeira serrada. O Requinção em praça se certificou, tarde". (p.44)

Nesse caso, o gato transforma-se em cão, antes passando pelo *Ulisses*, de Joyce: "Cão de meu inimigo." (p.38) e "Aqui jaz o corpo de um pobre canicorpo." (p.39)

Há uma particularidade na formação do nome do personagem enforcado. O antropônimo Joaquim se repete em várias estórias de *Tutaméia*, desdobrada a forma hipocorística:

REQUINCÃO - em "Curtamão";
JÓ JOAQUIM - em "Desenredo";
AQUINA - em "Sota e barla";
AQUINO JAQUES - em "Rebimba o bom";

SEO QUIM, CHIM, CHINA - "Orientação".

No conto estudado, o antagonista Requinção (duplamente vilão) tem no seu nome a aproximação dos contrários: o amigo (Re, em tupi), Quinca e o cão. Cumpre lembrar que o cão ressurgue em mais duas estórias do mesmo livro. Em "Intruge-se", há o cachorro chamado Eu-meu; em "Zingaresca", apenas o "cachorro cor de sebo".

O grau de parentesco entre as estórias e o nome recorrente coloca mais uma relação entre os narradores-personagens de "Curtamão" e "Rebimba o bom". O antagonista Requinção pode ser visto como o duplo de Aquino Jaques, nomeado também por Tio Quim ou Quinjoca:

"Tio quinjoca de fato morreu, conforme o destino produz, em paz, me deixou sócio, já encaminhado, medrado de fortuna. O que foi só ligeiro, porém, como sonho não se agarra, como perfumes passantes. Tudo o que era, eram dívidas e perdas, por trás, pagamentos obrigados em prazo, a gente ia quebrar falência, tive de ver o avesso. A verdade me adoeceu. A tia rezava à parte, não me aborrecia. Mas a hora da forca. Me lembrei da miséria, prostrado." (p.144)

Sem perder de vista o conto "Vida ensinada" começa com expressão "Aqui no por aqui", o que fica ressaltado em todo o livro é o percurso e a temática centralizadora da viagem, o constante deslocamento pelo espaço das estórias. Personagens trocam de máscara, nome, lugar, voz e - principalmente, trocam de página. Os contos mudam de posição, a narrativa se estilhaça em várias. O verbo (o pro-vérbio) se refaz ao contrário. O que era nome vira palavra, mas as palavras são o nome e "b quem das coisas", advertindo o leitor que nada, em absoluto, tem o seu ponto fixo e que se está diante de um *riocorrente*.

Há pouco, foram registradas duas referências do hipotexto joyceano. Um exame um pouco mais detalhado revela o constante diálogo entre *Tutaméia* e *Ulisses*, questão apenas tocada pela crítica, que tem privilegiado a comparação entre a obra de João Guimarães Rosa e *O funeral de finnegans*. É surpreendente a permanência de *Ulisses* no hipertexto rosiano. Obviamente, a viagem de Joyce e a de Rosa incluem identidade e diferença. Ponho a seguir a correspondência entre *Ulisses* e *Tutaméia*, restringindo a comparação às estórias espelhadas: "Curtamão" (CTM), "Sota e baria" (STB), "Faraó e água do rio" (FAR) e "Quadrinho de estória" (QDE). Por motivos óbvios, incluo "Antiperipléia" (ATP). Entram apenas as referências contidas na primeira e terceira parte do *Ulisses*.

| ULISSES | TUTAMÉIA |
|---|--|
| <p>“Que se nos conceda este trapo de focinho para limpar minha navalha.” (p.8)</p> | <p>“... Em três reparto quina pontuda no errado narrar, no engraçar trapos e ornatos?” (CTM, p. 42)</p> |
| <p>“Olhava o rosto de Stephen. Uma leve brisa afluava-lhe o cenho (..) iluminando pontos argênteos de ansiedade nos seus olhos.” (p.10)</p> | <p>“(..) - ele vem, me espreitava nos centros, ele suspirava pelos olhos.” (CTM, p. 42) “Armininho só ansiava.” (CTM, p. 42)</p> |
| <p>“(..) rosnuu com rascante voz rouquenha (...).” (p. 14)</p> | <p>“(..) rouqueei, desfechada decisão.”(CTM, p. 43)</p> |
| <p>“ Criação do nada e milagres e um Deus despersonalizado.” (p.19)</p> | <p>“Assim, tudo num dia, nada não começa”.(CTM, p. 42) “A casa, porém de Deus, que tenho, esta venturosa, que em mim copiei (...).” (CTM, p. 46)</p> |
| <p>“Eles pecaram contra a luz (...) E o senhor pode ver a escuridão nos seus olhos. É por isso que eles são errantes (...).”(p.30)</p> | <p>“E o senhor que me levar, distante, às cidades? Delongo. Tudo para mim é viagem de volta.” (ATP, p. 18) “Vou, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, como o senhor, São Desconhecido.” (ATP, p. 21)</p> |
| <p>“Cão de meu inimigo.” (p.38)</p> | <p>“(...) os do Requinção, o marido desnaturado.”(CTM, p.42) “(...) aqui esperei, os requinções .” (CTM, p. 45)</p> |

“Posso ver não! Quem está atrás de mim?” (p.38)

“Agora, o cego não enxerga mais (...).”(ATP, p. 21)
“Patrão meu, não. Eu regia - ele acompanhava (...).”(ATP, p.19)

“Atrás de seu dono, a comparsa, indo, para a grande cidade.” (p.39)

“Cidade grande, o povo lá é infinito.”(ATP, p. 21)

“(...) as velas recolhidas nas cruzetas, surgindo, contracorrente, movendo-se silenciosamente, um navio silente.” (p. 42)

“A gente na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando - ao contrário de todos.” (ATP, p. 18)

“(...) me disse seu nome quem me disse que eu era o Imperador da Alemanha? (...)” (p. 519)

“(...) eu redizendo; com meu Tio o Borba, ajudador, e nosso um Lamenha (...).” (CTM, p. 44)

“(...) é claro mulher é tão sensível em tudo (...)” (p. 521)

“Mulher, o que quer, ouve, tão mal, tão bem (...).”(CTM, p.45)

“(...) a gente não é tão bruto assim de pegar e enforcar uma mulher (...)” (p. 522)

“(...) minha mulher e praga. Desentendia minha fundura. Empiquei: a fio-a-prumo. Ela indo-se embora para sempre (...).” (CTM, p. 44)

“(...) zanzando de cozinhar a comida de sempre (...)” (p. 524)

“Todos toleram na gente só os dissabores do diário e pouco sal no feijão.” (CTM, p. 42)

“(...) o relógio que ele me deu nunca parece estar andando direito (...)” (p. 525)

“(...) e os relógios todos rompendo por aí a fora.” (QDE, p. 141)

| | |
|---|--|
| <p>“(...) ele pediu uma sopa fervendo para nós dois (...)” (p.525)</p> | <p>“(...) essas frias sopas e glória.” (CTM, p. 46)</p> |
| <p>“(...) as gentes estavam sempre partindo (...)” (p. 531)</p> | <p>“Tudo para mim, é viagem de volta.” (ATP, p. 18)</p> |
| <p>“(...) eles sonham sempre sem outras coisas nas cabeças vazias deles (...)” (p. 543)</p> | <p>“(...) homem nunca tem a mente vazia.” (STB, p. 187)</p> |
| <p>“(...) nunca sonham em limpar ele um ano inteiro (...)” (p. 546)</p> | <p>“(...) cigano non lava no, ganjón para não perder o cheiro (FAR, p. 69)</p> |
| <p>“(...) a culpa não é toda minha se sou levada da breca (...)” (p. 548)</p> | <p>“A casa levada da breca, confrontando com o Brasil.” (CTM, p. 43)</p> |
| <p>“(...) sem a menor noção de onde está neste mundo de Deus dos huevos estrellados señor Senhor que coisas loucas me vêm na cabeça (...)” (p. 548)</p> | <p>“Mas o mundo não é remexer de Deus?” (CTM, p. 42) “Sem parar - e todo ovo é uma caixinha?” (CTM, p. 45)</p> |
| <p>“(...) a poeira se deposita (...)” (p. 550)</p> | <p>“Ventanias em fubás (...)” (CTM, p. 46)</p> |
| <p>“(...) o sentinela na frente da casa do Governador (...)” (p.550)</p> | <p>“Escuta os passos do soldado sentinela, são passadas mandadamente, sob a janela mesma (...)” (QDE, p. 140) “Revenho ver: a casa (...) prédio que o Governo comprou (...)” (CTM, p. 42)</p> |

Evidentemente, o quadro não esgota as aproximações. Contudo, fica ressaltada a presença contínua do *Ulisses* em 'Curtamão', de acordo com o demonstrativo. A recorrência a essa grande obra explicita a maneira como JGR considera o problema da linguagem, centrando a pesquisa na criação de um novo léxico, continuamente refeito de invenções semânticas, passando pela organização de uma sintaxe particularizada. O que faz com que o texto atinja um alto grau de elaboração estética, em permanente diálogo com todas as formas de linguagem da arte.

Do teatro, a narrativa incorpora a troca de papéis, o uso da máscara, a iluminação do cenário e algumas notações indicando a fala dos personagens. O narrador de 'Curtamão' assume todas as funções, incluindo o ponto, se bem que ponto avesso, na medida em que propõe o silêncio. Existe aí uma correspondência ao claro-escuro e a matéria silenciada remete para fora do palco, para os bastidores. Mas como no conto tudo é jogo, é troca, é cena, é truque, com o desaparecimento da caixa do palco, divisória entre platéia e bastidor, entra em cena o leitor, 'personagente', dando-se um outro espetáculo, o da produção do texto.

A pluralidade de formas artísticas também abre espaço à música no conto estudado. O narrador, já na primeira linha do conto, dá início à composição, junto ao leitor: 'Convosco componho.' A perspectiva múltipla assumida pelo narrador faz com que o relato provenha de uma voz descentralizada. Na música, esta correspondência ocorre no atonalismo, técnica de composição caracterizada pela ausência de um centro tonal harmônico, pela eliminação da harmonia tradicional, bem como dos conceitos de consonância e dissonância. Em 'Curtamão', a voz do narrador, integrada às onze vozes dos personagens, soma-se à voz periférica do leitor, totalizando os doze semitons necessários à composição dodecafônica, sinônimo de atonalismo.

Considerando que no livro rosiano tudo aquilo que (a) parece, já não é mais, a música também se reinventa. Incorpora ruídos (tiros, urros, gritos, murmúrios) e revela uma face concreta. Ou, em outro extremo, exhibe a face de uma ópera bufa. Associada ao cinema é trilha sonora. Assume ares de contraponto na perseguição das vozes, resultando na *fuga*. A música acaba por sugerir a rapsódia, diante da indefinição de um gênero específico.

A visualidade, em parte já observada no texto, ganha mais uma componente, a tela. O tecido incorporador das linguagens estéticas se estende à pintura no que ela tem de moderno. Isto corresponde ao processo de desrealização da obra e equivale à recusa da função reprodutiva de uma realidade empírica.

O fenômeno da desrealização inclui correntes figurativas, que deixaram de visar à reprodução da realidade, principalmente no expressionismo e no cubismo. No expressionismo,

ela seria empregada com o intuito de facilitar a expressão de emoções subjetivas que lhe deformam a aparência ... e no cubismo é apenas ponto de partida de uma redução a suas configurações geométricas subjacentes". ROSENFELD (1985).

Em ambos os casos, existe a negação do realismo, entendido o termo em sentido lato, para designar a tendência da reprodução da realidade apreendida pelos sentidos, assim como é negada, também, a perspectiva central renascentista, uma vez que esta produz a ilusão do espaço tridimensional e projeta o mundo a partir de uma consciência individual, criando a ilusão do absoluto. A pintura moderna rompe com tal perspectiva ao deformar ou eliminar o ser humano e, conseqüentemente, o real onde este se encontra, fazendo desaparecer o retrato.

A correspondência existe no livro de JGR, seja pela ótica deformadora do expressionismo; seja pela redução, fragmentação e reorganização geometrizada do objeto representado, no cubismo. O traço caricato e grotesco cria personagens como o guia de cego Prudencinho em "Antiperipléia" (calungado, corcundado, cabeçudão). Ou o seu duplo Dininhão (tebuço de menino corcunda, feio como um caju e sua castanha), no conto "Zingaresca". Esses personagens são construídos pelo traço muito próximo da anamorfose.

Há, também, Nhemaria (a Drá ou Pintaxa), personagem de "Reminiscção". Penso, ainda, como exemplo do traço expressionista, no patético clown de nome duplo em "O palhaço da boca verde". A lista inclui Tio Bola, de "Presepe", Orlanda (colada de Virginia Woolf) Em "Se eu seria personagem" e João porém, o criador de perus, no conto homônimo (mais uma referência joyceana traduzida do "coleccionador de prepúcios").

No segundo caso, a ótica cubista fragmenta o personagem-narrador de "Curtamão" em imagem múltipla. A cena da fuga do par amoroso Armininho e noiva coloca-os em ângulo de visão ao mesmo tempo de costas e de frente ("alegres na nuca e na barriga") produzindo a imagem simultânea. No conto "Hiato", os personagens giram em torno da paisagem e descrevem a forma vista de dentro ("de grande arco").

O próximo passo é a superação de objeto representando, transformando a figura em geometria pura: o touro assustador (ainda, no mesmo conto) é construído sob a junção de quatro linhas e o ajudante de obras Dés (em "Curtamão") traz a referência à espacialização da página em Mallarmé. A mulher evocada pelo prisioneiro de "Quadrinho de estória" desaparece e cede lugar a uma forma totalmente elíptica. Em todos esses casos, a perspectiva central é negada, como também é negada a representação mimética, pois em Guimarães Rosa e em *Tutaméia* "às coisas (...) quando no remate acontecem, estão já desaparecidas." (p.18)

Os exemplos retirados das narrativas de *Tutaméia* refazem o percurso do olhar em várias etapas: deformação, distorção, redução, estilização e, principalmente, a superação do objeto representado, reorganizada a imagem em suas componentes mínimas (linha, cor, tessitura), através do olhar geométrico, existente na arte concreta ancorada em bases construtivistas.

Mas o diálogo entre literatura e arte não pára aqui. É preciso considerar a posição do neoconcretismo brasileiro, surgido no final dos anos 50, cujos pontos basilares resumidos por FERREIRA GULLAR (1985) servem de apoio à leitura do livro rosiano. Em primeiro lugar, o neoconcretismo vê o quadro como um todo orgânico, liberto de suas condições tradicionais. Desaparece a moldura, espaço de representação, ainda mantido pelo concretismo e, longe do intuito figurativo, a pintura mesma se põe em questão.

Com isso, o artista passa a preocupar-se com a integração da pintura na arquitetura: o quadro, desligado de sua significação tradicional, perde seu lugar no mundo, dissolvendo-se em arquitetura, objeto-símbolo que estende sua cor até a moldura, invertendo-se a relação - a moldura entra no quadro e este retorna à percepção impregnado de outra dinâmica.

O trabalho do pintor inclui a própria criação do quadro como realidade material existente, pois quadro e expressão se confundem, nascendo de um mesmo movimento formulador que elimina a contradição entre fundo representado e forma-signo. O quadro inteiro é a forma-signo, cujo fundo é o espaço real.

FERREIRA GULLAR observa que tais formulações representam a semente para o desenvolvimento pleno do "não-objeto móvel" construído por Lyggy Clark e batizado por ela com o nome "Bicho". Trata-se de uma série de esculturas constituídas por placas de metal, articuladas por dobradiças. As placas sobrepostas, subdivididas e articuladas prendem-se uma à outra. O movimento de qualquer uma delas produz o constante desdobrar, acionando todas as outras e transformando a estrutura, daí surgindo as possibilidades sempre renovadas de articulação e composição acionadas por um espectador em hipótese alguma passivo, pois a contemplação da obra é feita não como algo exterior ao espectador, mas como produto de sua ação.

A proposta formal de *Tutaméia* pode agora ser observada de maneira mais clara: o todo orgânico (composto por fragmentos) liberto de elementos tradicionais da narrativa está em permanente diálogo com as múltiplas gramáticas da forma (principalmente com a música - o solfejo e com a arquitetura o modulejo). A estória existe na construção e é esta o que se conta, a partir de um narrador a seus ouvintes. A moldura integra o texto, não mais exteriorizada. Cada narrativa é um lâmina dobrada e a própria significação do corte está colocada no título do conto analisado. CURTAMÃO, além de designar o esquadro, instrumento usado para

formar ou medir ângulos e produzir linhas perpendiculares, admite uma outra acepção, também ligada à narrativa: é usada em oficinas gráficas para dar nome à barra de metal que regula a posição do papel em máquinas de cortar.

A participação do leitor exigida pela obra se dá de maneira a remontá-la, pois cada lâmina é por ele dobrada e cortada. O movimento em qualquer lâmina aciona o desdobramento imediato e transforma o todo, como foi demonstrado pela leitura das estórias espelhadas. A obra é múltipla, plural, infinita. E exige do leitor uma entrega total.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Augusto de. "Um lance de 'dês' do Grande Sertão". In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo, Cortez, 1978.
- FERREIRA GULLAR. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo, Nobel, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. de Teresa Souza Perez. Lisboa, Edições 70, 1985.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. de Antônio Houaiss. 6ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.
- NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- POE, Edgar A. "O gato preto". In: *Ficção completa, poesias e ensaios*. Org. e trad. de Oscar Mendes. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1981.
- ROSA, João G. "Cara de bronze". In: *No Urubuquaquá, no pinhém*. 7ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Primeiras estórias*. 14ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Tutaméia, terceiras estórias*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

USPÊNSKI, B.A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte". In: *Semiótica russa*. Org. Bóris Schainderman. São Paulo, Perspectiva, 1979.