

ESQUADRO E COMPASSO: MODOS DO PENSAR CRIADOR EM “CURTAMÃO” DE GUIMARÃES ROSA

*Flávia Aninger de Barros Rocha**

RESUMO:

“Curtamão”, um dos breves contos de *Tutaméia* (1967) de Guimarães Rosa, traz a temática do criador que é executor ou artesão de sua obra, e que tem como motivação a poesia e a arte. Este é também defensor de sua liberdade criadora, representando a posição do escritor diante da sociedade. O alicerce de sua escrita/obra é definido pelo amor à poesia e pelos elementos da linguagem que o ajudam a construí-la. A ideia de um projeto literário cuidadosamente planejado na obra do escritor mineiro evidencia-se na alegoria da construção da casa, obra literária em contínua dinâmica e estabelecida como projeto permanente a favor do homem.

PALAVRAS-CHAVE: Criação. Linguagem. Literatura.

Fundamentado numa construção ordenada poeticamente, por sua estrutura e conteúdo, *Tutaméia* (1967), de Guimarães Rosa, apresenta contos que destacam a criação poética como modo de conhecer a realidade. Como “estórias”, na acepção do autor mineiro, os contos figuram uma forma de fábula e mito. Para Nunes (1976, p. 204), a fábula nos propõe uma sabedoria possível e desejável e o mito, uma forma de compreensão do mundo e da existência, o que situa ambos, mito e fábula, como elementos da *poiesis*, ou seja, criações humanas que nos ajudam a “captar o sentido que mal se vislumbra em cada vida individual [...] emaranhada em miúdos atos circunstanciais ou episódicos”, sentido que se incorpora ao projeto literário de *Tutaméia*, em suas pequenas veredas.

Em alguns dos contos das *Terceiras estórias*, Guimarães Rosa apresenta o idealizador ou pensador que vive a criação, como em “João Porém, o criador de Perus”; explora o princípio sagrado da trindade criadora, em “O boi e os três homens que inventaram o boi”; e se revela como arquiteto da linguagem que defende a liberdade criadora e a dignidade do homem em “Curtamão”. Assim é que, para Nunes (1976, p. 179), Guimarães Rosa “atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra, de que fala Heidegger”. Também Evelina Hoisel (2006, p. 70) descreve este ato de conhecer, ao afirmar que:

[...] a percepção aguda da vinculação entre vida, linguagem e literatura, a escritura do mundo a se derramar na escritura literária que, por sua vez, espalha-se na escritura do

* Doutora em Letras (Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), campus XIV, Conceição do Coité.

munho, resulta em uma concepção da literatura cuja função se especifica como forma de conhecimento que se dá na linguagem e através da linguagem.

O próprio Rosa, ao falar de si mesmo como criador, em sua conhecida entrevista a Lorenz, afirma que, quando escreve, deseja aproximar-se de Deus, e que, escrevendo, “repete o processo da criação”, o que constitui a “metafísica de sua linguagem”. Deste modo, é possível associar o processo criativo da escrita rosiana ao modo de apresentação poético referido por Northrop Frye, fase da linguagem que apresenta uma coincidência entre palavra e coisa nomeada, e em que a palavra é capaz de evocar a força vital existente no objeto. Conforme Frye (2004, p. 31), nesta perspectiva, a palavra é o centro do poder criativo. Assim, a leitura de *Tutaméia* parece apresentar um caráter de produção de novas compreensões do mundo através da *poesis*, de seus contos brevíssimos, ou anedotas, construções altamente elaboradas tanto linguisticamente como semanticamente. Estas construções nos parecem ser, conforme as ideias do autor, portadoras do inaudito mesmo que pareçam triviais, e que talvez por isso mesmo, sejam “malhas para captar o incognoscível”, como afirma Rosa no prefácio “Aletria e Hermenêutica”.

Conforme explica Paz (1982, p. 203) sobre o fazer poético, o que Rosa realiza em sua escrita é um direcionamento ao desejo de ser, ao voltar a ser, à fundação de si. Nisto, o poetizar equivale à experiência religiosa, por realizarem ambos, ainda de acordo com Paz, a possibilidade de ser, o salto mortal que permite uma revelação do homem. Disto tinha plena consciência o escritor mineiro, ao afirmar na citada entrevista que “a religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas” (LORENZ, 1991, p. 92). Ao trabalhar a linguagem com a intenção de “limpá-la das impurezas” para captar-lhes um sentido dito original, Rosa apresenta, de acordo com Lima (2004, p. 18), uma “linguagem aberta às fontes arcanas do saber mitopoético”, capaz de transmitir as aragens do sagrado. *Tutaméia* não traz, portanto, apenas contos que apresentam determinadas metáforas filosóficas, mas também contos em que o autor se dedica a qualificar os modos do pensar criador.

O narrador de “Curtamão”, conto incrustado de palavras inusitadas, se apresenta ao leitor como alvenel ou pedreiro. Está seriamente ocupado em contar a estória de sua “obra” e de como ela se fez. A partir das palavras iniciais do conto: “Convosco, componho” (p. 34), o leitor é convidado para “compor” novamente a estrutura da obra, através da leitura do relato, assim como também é incluído no objetivo da narração: “Revenho ver: a casa, esta, em fama e ideia”. Ou seja, o convite direciona-se para tratar da ideia da obra e da opinião, ou fama que dela se criou. Está a cargo da narrativa a “estória” da casa, para que os olhos ponham as coisas “no cabimento”, pois o construtor deseja explicar as razões de seu projeto.

Fazem parte desta estória a própria casa, os que ajudaram na sua construção, e os que se constituíram em seus opositores. Curiosamente, a força do pedreiro não está só nos seus instrumentos

de traço e em sua sabedoria. Ele é capaz de pegar em armas e defender seu terreno em construção. Estão com ele os ajudantes Dês, NhãPá, Lamenha e Tio Borba, participantes da construção cujos nomes nos sugerem sua origem, tal como será analisado adiante. Erguida pela conjunção do desejo de duas pessoas, o pedreiro desacreditado e um moço noivo sem sua noiva, a casa, moderna, surpreende por seu tamanho, por não ter portas ou janelas e por estar de costas para a rua, postada diante do horizonte e das várzeas. O pedreiro, também “mestre da obra”, declara-a como *sua* “sempre, em fachada e oitão, de cerces à cimalha” (p. 34), pois, sendo construtor, só pode ser também dono dela. O projeto, para permanecer livre das intenções de outras pessoas, cresce como sobrado ou casa-grande, e a casa passa a se assemelhar a um ovo, ou torre fechada, mas em “infinito movimento”.

Na sequência, a casa se torna escola de meninos, comprada pelo governo, e assume um “quefazer vitalício”, servindo de local de aprendizagem. Em todo o conto, pode-se observar como o narrador enfatiza sua condição de construtor da narração pelos verbos da fala, do dizer: “Dizendo, formo é a estória dela...”; “O que conto, enquanto”; “eu dizendo”; “E o que não digo, meço palavra” (p. 34-35). Assim, para o ofício de “não dizer” abertamente, ou de tecer a ficção, o construtor medirá as palavras, como faz o mestre de obras que, usando compasso e esquadro, estabelece as formas daquilo que constrói.

Com apenas quatro páginas, “Curtamão” é um dos maiores contos do livro, e está dentro da temática do prefácio “Aletria e Hermenêutica”, no sentido em que ambos os textos apresentam bases para uma ordenação do pensamento acerca da obra literária. No prefácio, a estória, ou anedota, é apresentada como capaz de propor “realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” e é nesta forma proposta que o conto “Curtamão” traz simbolicamente o modo de construção deste projeto. Para Rosa, o escritor é um “arquiteto da alma” (LORENZ, 1991, p. 76), ao traçar obras que servem de percursos para o pensamento do leitor. Esta condição de idealizador ou pensador foi enfatizada no conto “João Porém, o criador de Perus”, mas “Curtamão” parece destacar a execução do projeto, sendo o escritor não apenas arquiteto que idealiza, mas construtor ou executor da obra.

Em carta à sua tradutora para o inglês, Harriet de Onis, Rosa descreve o processo de construção de uma obra, *Sagarana*, e de seu trabalho de “construtor” que parecia infundável: “Rever qualquer texto meu, já de si, é qualquer coisa de tremendo, porque o meu incontentamento é crescente, a ânsia da perfectibilidade, fico querendo *reformular* e *reconstruir* tudo, é uma verdadeira tortura”¹. Coutinho (2006, p. 15) afirma sobre este trabalho com a linguagem: “A obra de Guimarães Rosa é não só um

¹ Carta a Harriet de Onis mencionada em Memória Seletiva – Veredas de Viator de Ana Luiza Martins Costa. *Cadernos de Literatura. João Guimarães Rosa*. Instituto Moreira Salles, 2006. p. 40.

percuciente labor de ourivesaria, que desconstrói e reconstrói o signo a cada instante, mas também uma reflexão aguda sobre a própria linguagem, que se erige frequentemente como tema de suas estórias”.

Para, então, falar da construção sem nomear-se, o personagem narrador inicia seu relato dizendo-se pedreiro forro e alvenel, mestre de obra, capaz de repartir em três “quina pontuda” e “engraçar trapos e ornatos” sob seu comando e habilidade. A respeito da relação do escritor com a obra, diz Paz (1982, p. 191): “O poema é uma obra. E a obra, toda obra, é fruto de uma vontade que transforma e submete a matéria bruta segundo seus desígnios”. A relação entre o ato poético e o processo da construção está também na etimologia da palavra poesia, do verbo grego *poien*, construir, fabricar, transformar.

O escritor/poeta é, portanto, construtor. Referido por Rosa como o “processo químico da escrita”, este submeter da obra a um projeto definido também se liga à figura do alquimista, cujo objetivo final era realizar a chamada *Grande Obra* de transmutação. O alquimista se confunde com o “pedreiro forro”, ou pedreiro livre, antiga designação dos *free masons*, ou como são conhecidos hoje, os maçons. Supostos herdeiros dos construtores das catedrais da Idade Média que não desejavam compartilhar seus segredos de construção, estes se ligam à Alquimia por também desejarem alcançar uma transmutação, não dos metais, mas do ser humano, que vem a ser, para Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 38), o objetivo real da Alquimia. Este cita um certo Silesius: “O chumbo transforma-se em ouro, e o acaso dissipa-se quando, com Deus, eu sou transformado por Deus, em Deus. É o coração que se transforma em ouro do mais fino; o Cristo ou a graça divina é que são a tintura”. Daí ser a operação alquímica uma operação simbólica, que representa a evolução do homem de um estado em que predomina a matéria, para um estado espiritual, assim como o processo de construção” maçônica do homem, pedra bruta, em pedra polida, como aprimoramento espiritual.²

A palavra “curtamão”, título do conto, já anuncia a ligação com o objetivo axial da obra maçônica, já que é um arcaísmo para esquadro, componente do símbolo principal da maçonaria. O esquadro aparece encimado por um compasso aberto e, entre eles, a letra G, símbolo da *Gnosis* ou do nome de Deus em várias línguas. Vale notar que o esquadro representa a parte material ou humana, e o compasso, a espiritual; postos um sobre o outro, representam o equilíbrio e, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 268), correspondem também às duas metades masculina e feminina do Andrógino hermético. Sendo o esquadro responsável pelo traçado do quadrado, e o compasso, pelo desenho do círculo, a sua conjunção sugere a quadratura do círculo, problema matemático insolúvel, e símbolo da androginia primordial, ou do ser completo. Esta é a estrutura da obra que é revelada na narração: “Dizendo, formo é a estória dela que fechei redonda e quadrada” (p. 34). Pode-se dizer que a obra

² Há ainda outras conexões específicas entre a Alquimia e a Maçonaria, conforme a Literatura Maçônica Basilar. Disponível em: <<http://br.geocities.com/solabif/alqui.html>>, de autoria do Ven. Irmão Lucas Francisco Galdeano, responsável pelo órgão de Divulgação no Distrito Federal.

rosiana se propõe inscrita nesse aparente paradoxo que, também conforme Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 752), também está presente nas teorias platônicas, sendo o quaternário relacionado à materialização da ideia e o ternário, com a própria ideia, ou seja, a essência vem expressa no círculo, símbolo do espírito, também simbolizado pela trindade una, e a materialidade dos fenômenos, expressa nos limites do quadrado. Faria (2007, p. 240), ao trabalhar a significação dos números 3 e 4 em *Tutaméia*, afirma a respeito da estrutura das *Terceiras estórias* que se apresentam em 40 contos e 4 prefácios:

A quaterniformidade do livro arranja-se dentro de uma circularidade, configurada pelo eterno retorno de *Zingaresca* a *Antiperipléia*. A articulação unitrinária, a equiponderância quaterniforme e o movimento giratório esboçam a imagem de um quadrado inscrito dentro de um círculo. [...] é um equilíbrio que não cessa de se refazer, um harmonia dinâmica, um mundo sempre em gestação.

Podemos afirmar que “Curtamão”, com um título que esconde\revela a figura do esquadro, representa o projeto literário de Rosa como um todo, e não apenas o projeto de *Tutaméia*, pois demonstra o projeto rosiano de uma escrita em contínua dinâmica. Conforme analisa Coutinho (2009, p. 20), o intento de Rosa apresenta “uma concepção geral da realidade como algo múltiplo e em constante transformação, que se deve representar na arte de maneira também fluida e globalizante, isto é, por meio de uma forma que procure apreendê-la em sua dinâmica e em tantas de suas facetas quanto possível”. “Curtamão”, porém, parece tratar também das oposições ou críticas à obra e às leituras equivocadas que dela foram feitas. O próprio escritor considerava a sua obra como “crespa, rumorosa, incômoda”.³

O pedreiro livre apresenta, em primeiro lugar, o fato de não ser reconhecido e haver “esse contra mim de todos, descrer, desprezo”. A própria mulher não concordava com seu querer, com seu desejo pelo “faltado, *corçóos do vir a ser*, o possível”. O pedreiro está voltado para a esfera das potencialidades. A palavra *corçóo*, parece vir de acoroçoamento, ou alento, ânimo, esperança, incorporando ao substantivo a condição de algo em estado de latência, que espera existir. Ele se sabia capaz das possibilidades da construção, capaz de “engraçar trapos e ornatos” e de usar de um “errado narrar”, que eram desvalorizados. O escritor aqui parece apontar, alegoricamente, para as suas próprias marcas estilísticas. Assim, é evocado o caráter revitalizador da sua linguagem composta de palavras raras, pouco usadas (velhos ornatos) ou mesmo gastas, esquecidas como trapos.

Segundo Coutinho (2006, p. 16),

³ Dados da revista *Realidade*, julho de 1967. Guimarães Rosa segundo terceiros. O escritor no meio do redemunho. *Cadernos de Literatura*. Instituto Moreira Salles, 2006. p. 87.

Guimarães baseia-se fundamentalmente na utilização do recurso do estranhamento (a *ostranenie*, dos formalistas russos), com a consequente eliminação de toda conotação desgastada pelo uso, e na exploração das potencialidades da linguagem, da face oculta do signo, ou, para empregar palavras do próprio autor, do “ilesos gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado.

O modo de narrar, por também desviar-se do convencional, é considerado “errado” ou errante, característica que nos lembra a forma como Riobaldo percebe sua narração que volteia e “desemenda”. O personagem relata, então, que sai à rua, indo ao encontro do “devir” e confundindo acaso e propósito ao encontrar Armininho: “Saí, andei, não sei, fio que numa propositada, sem saber. Dei com o Armininho; eu estava muito repelido”. O amigo estava em “*desdita*”: tinham-lhe roubado a noiva para casá-la com outro. Desta forma, ambos são portadores de um desejar que parece irrealizável. O pedreiro “igual” com o amigo no ansiar. Ambos desejam um “vir-a-ser”, que se materializa na proposta da casa de Armininho: construir a casa, a mais moderna, mesmo sem a noiva, para mostrar que a aliança entre os namorados persistia, e assim confrontar os Requinçães, gente do noivo Requinção, que, por causa do projeto comum, também se transformam em inimigos do construtor.

Como contrários à obra, estes podem ser vistos como “requintados cães”, podendo representar os críticos mencionados por Rosa, contrários ao seu modo de construção literária e que o haviam atacado no começo da carreira: “vários deles me atacaram sem absolutamente me compreenderem, pois me lançavam ao rosto que meu estilo era exaltado, que eu permanecia no irreal, e assim toda espécie de retórica” (LORENZ, 1991, p. 75). Rosa compara este tipo de crítico a um palhaço ou a um assassino, “demolidor de escombros, dedicado a embrutecer, a falsificar as palavras e a obscurecer a verdade, pois acha que deve servir a uma verdade só conhecida por ele ou então ao que se poderia chamar seus interesses”. O fato de haver, em “Curtamão”, uma constante luta com os Requinçães nos sugere o processo que sofreu a obra, como nos apresenta Coutinho (2009, p. 13):

Desde a publicação, em 1946, de seu primeiro livro, Guimarães Rosa se tornou alvo de interesse da crítica. Efetuando um verdadeiro corte no discurso tradicional da ficção brasileira, máxime no que concerne à linguagem e estrutura narrativa, *Sagarana* causou forte impacto no meio literário da época, dividindo os críticos em duas posições extremas: de um lado aqueles que se encantaram com as inovações presentes na obra e teceram-lhe comentários altamente estimulantes, e de outro os que, presos a uma visão de mundo mais ortodoxa e baseados no modelo ainda dominante da narrativa dos anos 30 - o chamado “romance do engajamento social” – acusaram o livro de “excessivo formalismo”.

Assim, mesmo em face à oposição, o pedreiro decide fazer “à revelia desses, dita casa”. A obra precisa ser dita, falada, o *dictum* poético precisa se erguer, diante da falta, da *desdita*, assemelhando-se à falta da moça noiva, como a que o Grivo supostamente vai buscar para suprir o desejo de seu patrão

Cara de Bronze, no objetivo de reconstruir pela palavra um mundo perdido. No contexto de “Cara de Bronze”, palavra e moça, trazidas, são, na verdade, a poesia. Deste modo, também em “Curtamão”, o amigo, privado de seu amor, duplica-se no construtor cerceado em suas ideias. Guimarães Rosa explicava sua relação amorosa com a língua, estranhada pela crítica, como uma relação fora dos padrões sociais, como “um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a benção eclesiástica e científica” (LORENZ, 1991, p. 83). O noivo e o construtor, portanto, desejam o mesmo, pois “dizer” a casa, ou construí-la, corresponde a uma escrita fiel apenas à sua própria liberdade criadora. Ou seja, equivale a manter vivo, proclamado, o amor pela moça noiva, a razão de ser do artista, a arte que não pode ser limitada pelas convenções.

É possível observar que a motivação do nome de Armininho liga-se a uma diminuição de Armínio, líder teutônico da época do império Romano que se revolta contra Roma e liberta as tribos germânicas, famoso por ter raptado sua noiva, filha de um outro chefe tribal. A noiva, “em pé de flor”, roubada pelo Requinção, pode representar aqui a apropriação indevida da obra que fazem os críticos de Rosa, estabelecendo a verdade sobre ela, como se fossem os únicos conhecedores da criação poética, ou da construção literária. Como um Armínio menor, o personagem rosiano tem a noiva raptada por outro. Em princípio, é dado ao “desânimo pegador”, mas depois consegue de volta a amada. Quando atravessa sua perda, Armininho sugere também, pela *desdita* em que se encontra, a figura do “El Desdichado” do poema de Gerard de Nerval, que está sozinho, viúvo, e tem sua construção abolida, ou desmoronada. No entanto, os dois amigos fazem uma aliança. Esse contrato é celebrado à moda do casamento hebraico, com uma solene quebra de copos, e então o pedreiro decide construir uma “casa levada da breca, confrontando com o Brasil”, carregando aquele “peso alheio, paixão, de um coração desrespeitado”.

Desta forma, o pedreiro e Armininho, como sócios na construção, se constituem em duplos do escritor. Um, o idealizador, amante da palavra poética, dono de extenso terreno e condições de construir, com dinheiro, “tudo a favor e seguro: escritura, carta-branca, tempo bom, nem chuvas”. O outro, o *faber*, executor hábil, é também homem valente, capaz de pegar em armas. É interessante notar que inicialmente, tanto o pedreiro, como Armininho, estão desvinculados de suas mulheres. Armininho tem cortado seu pacto de noivado e o alvenel está em vias de romper com sua mulher, que não aceita seu querer de outros possíveis. Podemos dizer que, no caso do pedreiro, os velhos princípios entram em conflito com novas diretrizes. Quando ele se associa ao apaixonado Armininho, a mulher se vai, incapaz de compreender o novo projeto, pois não o alcançava: “Desentendia minha fundura”.

Assim, livre da antiga aliança, a obra “abre”. Evidentemente, a poética rosiana desenvolveu-se a partir de algumas rupturas com as convenções. O casamento antigo precisa ser desfeito, pois o pedreiro precisa estar livre para executar a obra, que é “a mais moderna” e que é feita tendo como

“padroeira”, ou elemento sacralizador, a moça, solteira ou casada, ou seja, é a partir de um pacto firmado com a poesia, que a obra pode prosseguir, numa aliança entre o idealizador e o executor, ou entre o poeta e o defensor. Ambos têm a mesma motivação, a relação amorosa com a arte ou a poesia: “Armininho, só, então. Só riu ou entendeu, comigo se adotou” (p. 35). O impulso maior de Armininho, o amor pela noiva/poesia, integra-se ao projeto: “Tomara, o extrato desse amor, para ingerir no projeto exato”. Dessa forma, a adoção da causa pelo amor faz o pedreiro responsabilizar-se pela afronta que a casa ainda iria provocar, motivada pela paixão.

O trabalho de projetar o traçado da obra durante a noite faz o pedreiro se denominar mestre-de-obras pela manhã, tornando-se um *mastermind*. A planta surgira como construção musical, partitura: “só um solfejo, um modulejo, desconforme a reles usos” (p. 35). Este caráter múltiplo, modulado, numa variação harmônica, musical, representaria a base do projeto rosiano acerca do valor da palavra e da oralidade como poesia, e da sempre presente modulação dos sons a favor do significado, como afirma Pereira (2001, p. 401): “Com Rosa, florescem novas potencialidades da língua brasileira, cuja plasticidade *modula* uma infinidade de *afectos* e *perceptos* do ‘homem humano’. Sobressai a confiança na capacidade instauradora da língua em seu estatuto literário, revertendo dados empíricos e emulando o real”. Em carta a Bizzarri, Rosa recomendava que não se comprometesse a harmonia da obra: “tudo deve ser cacho de acordes”.⁴ Pode-se também associar este *modulejo* à organização peculiar do projeto literário de *Tutaméia*, contrária a “reles usos”, semelhante à harmonia musical, e referida no comentário do escritor ao amigo Paulo Rónai (1991, p. 528):

Ele me segredou que dava o maior valor a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos 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.

A partir do plano pronto, os amigos dão início à empreitada. Encomendam pedra e cal, tijolos e areia. O pedreiro trabalha alegremente no impossível; a falta, a possibilidade são a matéria-prima: “Não há como um tarde demais – [...] porque aí é que as coisas de verdade principiam” (p. 35). Como na estória de João Porém, o obstáculo, ou a perda da amada não afeta a continuidade do amor. Os primeiros ajudantes são o Dés, “ajudante correto” e o Nhãpá, “cordato”. Estes, como os elementos que vão compor ou estabelecer as bases da construção, são os responsáveis por “cavar os aprofundamentos” (p. 36). Dés, o primeiro a ser mencionado, é tratado como o “correto ajudante” e nos sugere, além da língua francesa, o famoso poema “*Un coup de Dés?*”, de Mallarmé, cuja obra foi associada ao projeto rosiano, por Augusto de Campos (1991, p. 321), ao lembrar o impacto que causou

⁴ Trecho das cartas a Bizzarri, em edição de 1981, mencionado por Maria Lucia Guimarães de Faria, que não consta da edição atual.

o pensamento peculiar do poeta: “Quem, em primeiro lugar, buscou dar ao discurso poético configuração específica de estrutura “musical”, que superasse o mero fluxo linear, foi Mallarmé”.

Além de sugerir a estrutura musical de temas e acordes, a primeira linha do poema francês integra-se à última, num fluxo circular, infinito, como se integram a primeira e a última palavra de *Grande sertão: veredas*, e como em *Tutaméia* se fecha o círculo entre Zingaresca e Antiperipléia. A estrutura sugerida é a estrutura atemporal, como diz o próprio Rosa: “As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito” (LORENZ, 1991, p. 70). Também está em Mallarmé o processo de “deformação e transformação da palavra, fazendo-a vibrar com outro significado além do habitual”, como o processo revitalizador da linguagem de Rosa, portador de uma metafísica própria. A famosa ideia “*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*” parece estar presente na ambiguidade do encontro dos dois amigos: “numa propositada, sem saber”. O texto sugere que o propósito existia sem que se soubesse e que o acaso faz com que este se revele, como em diversas situações na obra rosiana em que os personagens realizam o encontro pelo desvio da rota, como Riobaldo na travessia do rio a nado, saindo onde não planejou.

Nhãpá é o segundo ajudante; de origem tupi, marca o apreço de Rosa pelo português brasileiro, considerado pelo autor como “mais rico, inclusive metafisicamente do que o português falado na Europa” (LORENZ, 1991, p. 81). O nome, construído a partir de duas palavras separadas, nos sugere Nhã, o que corre, ou Ynhã: água corrente, mais o reforço de Pá, que significa sim. A matéria vertente, fluida, como modo de narração, pode estar aqui representada, como simples avesso da temporalidade; também o rio tem, na obra rosiana, esse duplo aspecto: água corrente e dimensão profunda, ou na linearidade do conto narrado, as possíveis profundezas do sentido.

Os outros ajudantes da obra são “meu tio o Borba”, que sugere o português de Portugal, aparentado do construtor. Vale notar que o escritor mineiro considerava o português medieval um idioma magnífico, inserindo-o na explicação sobre sua linguagem: “incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão. [...] Naturalmente, são muitos. [...] Seja como for, tenho de *compor* tudo isto, eu diria ‘compensar’, e assim nasce, então, meu idioma [...]” (LORENZ, 1991, p. 81). Aqui o verbo *compor* pode remeter também ao trabalho de composição da estrutura musical do “modulejo” da escrita rosiana, que devidamente balanceado ou compensado, dá origem ao idioma revitalizado. Também podemos analisar o nome do ajudante Lamenha⁵, como anagrama de Alemanha, alusão possível ao grande valor dado por Rosa à língua de Goethe e de muitos filósofos que o autor apreciava.

⁵ O crédito destas descobertas relativas aos nomes dos ajudantes deve ser dado a Bruno Molina da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), em seu artigo “A casa texto”.

Voltando à obra, por estarem ali rondando os Requinçães, além de dar tiros de aviso-de-amigo, o construtor usa do artifício de cavar uma cova “para enxotar iras e orgulho”. “Primeiro o sotaque, depois a signifa – eu redizendo” (p. 36). A cova posta como alerta aos opositores, é sotaque, que funciona como “motejo, picuinha, dito picante”, que poderia assumir seu significado real, “signifa”, caso alguém atacasse a obra. Os ajudantes tio Borba e Lamenha também são caracterizados como valentes, com adjetivos como “dunga jagunço”, e “quera curimbaba”, respectivamente jagunço bravo e antigo valente. Os nomes de origem tupi e africana para os valentes, como curimbaba, surunganga, dunga, sugerem a defesa de uma língua da brasilidade, mas também lembram a afirmação de Rosa de que “a língua é a arma com que defendo a dignidade do homem” (LORENZ, 1991, p. 87) e que marca o caráter filosófico de sua literatura, capaz de levar o homem a novos patamares de pensamento, como propõe o primeiro prefácio de *Tutaméia* e as ideias de transformação contidas no símbolo da maçonaria que se revela no título do conto.

A casa passa por mudanças cada vez mais ousadas, também pelo fato de o povo “escarnir”, escarnecer ou desvalorizar os andaimes, a estrutura. O pedreiro resolve colocar o edifício ao contrário, posicionando a casa “de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas” (p. 36). A casa está contra a lógica das casas ou obras convencionais, por isso é construída a partir da palavra que causa estranhamento às pessoas. Como sugere Coutinho (2006, p. 16):

A palavra, para Guimarães Rosa, é a semente que deve germinar, inquietar, incomodar o leitor, de modo a levá-lo a pensar, a refletir, e conseqüentemente a mudar e a atuar sobre o meio ao seu redor; daí a necessidade de alterar seu significante, causando o estranhamento do leitor. E por palavra entenda-se o discurso como um todo, a obra literária, cuja lógica tradicional ele rompe a cada instante.

Nesta posição, sempre voltada para o que está além do racional, para uma visão do metafísico, a obra passa a ser cobiçada para ser igreja. Este fato pode representar a tentativa de situar a obra rosiana como mensagem de determinada religião, ideia rejeitada no texto pelo construtor, que mostra ao padre suas “mãos de fazer”, sua missão, “mandato” humano, como a incumbência de “invenção de sentimento”. No texto, desistindo de usar a obra como construção religiosa, o padre tem que concordar que Deus também é servido pelo “belo” e pelo “sofrido”, ou seja, pela construção ficcional. Do mesmo modo, Rosa define que, para ajudar o homem, o escritor deve “encarar a Deus e ao infinito e pedir-lhes contas, e quando necessário, corrigi-los também”: “Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus, corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem” (LORENZ, 1991, p. 83). Rosa vincula o valor espiritual ou metafísico de sua obra, a uma liberdade em favor do crescimento humano. Para ele, as verdades formalizadas pela igreja não devem estar contidas na construção.

Receoso de outras tentativas de vinculação ou rotulamento da obra, com “ameaço de medo”, o construtor resolve colocá-la em outras alturas, redobrando-a como um sobrado, casa-grande “de quantos andares aguentando”, sem janelas nem portas. A casa assume a forma de um ovo, sugerindo assim, a construção fechada, sem portas ou janelas, uma caixa: “todo ovo é uma caixinha?” (p. 37) Símbolo do potencial criador que se abre, exatamente como o ovo que se quebra em “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi”, a construção representa a criação poética, como manifestação do momento sagrado da criação. A “à-sozinha casa, infinito movimento, sem a festa da cumeeira”, verticalizada e fechada, obra sem ponta ou cume, assemelha-se a uma torre em infinito movimento.

Para Chevalier e Gheerbrant (1996, p. 888), além de apresentar um papel axial de ligação entre os mundos, a torre evoca sempre a Babel bíblica, edificação supostamente feita enquanto havia entendimento entre os homens e as línguas ainda não os dividiam. A obra rosiana insere-se neste mito como “desconstrução de sofrimento, singela fortificada”, como edifício que desfaz o sofrimento da incompreensão e, revertendo-o, traz a alegria da linguagem renovada que, erguida, representa o encontro do homem e da língua, a casa que representa o amor de Armininho e sua noiva.

No entanto, quando consegue fugir, o casal não vem habitar a casa. Não é preciso que morem nela, pois ela os representa como obra produzida pelo traço do esquadro e do compasso maçônicos, masculino e feminino herméticos unidos. A realização da grande obra alquímica da escrita, concretizada na grande casa/obra que se ergueu, completa-se, portanto, também na união do princípio masculino e feminino. Alves (2001) já notara, em Dão-Lalão, no encontro amoroso de Doralda e Soropita, as fases do processo de transubstanciação alquímica que produz o ouro, a grande obra. E aponta para a construção pela linguagem:

Entretanto, semelhante *opus magnum* realiza-se mediante a viagem poética que, sabiamente, congrega paralelismos, espelhamentos, jogos de ser e de parecer, mediante os recursos retóricos da repetição e da antítese. [...] enfim, viagem que se realiza como artesanato verbal, conjugação sinfônica de muitas vozes (p. 229).

O par, incólume, vai morar em lugar bem protegido por parentes dele, valentões, surungangas. Neste ambiente belicoso, pode-se perceber que Armininho, apesar de ser um Armínio menor, um guerreiro pouco qualificado para a guerra, realiza a maior conquista de todas, ao retomar sua noiva e retirar-se com ela para lugar distante.

O pedreiro permanece junto à obra, com revólver no bolso, para esperar os requincões, oferecendo dúbia recepção: “É para não entrarem! A casa é vossa...” (p. 37). Por já ter “engraçado” a obra com os “trapos e ornatos” que sabe capazes de impedir a entrada dos críticos, ironicamente, convida-os a tentar entrar. O relato de Paulo Rónai (1991, p. 194) pode demonstrar esta atitude do

escritor, ao registrar sua impressão de que Rosa antegoza a perplexidade dos críticos com relação ao índice alfabético e ao próprio título: “Dir-se-ia até que neste volume quis adrede submetê-los a uma verdadeira corrida de obstáculos”, pois não queria que eles “achassem tudo fácil”. Diante da obra, como na estória de João Porém, em que os opositores e os perus terminam repetindo seu nome, o povo que antes escarnia, agora vivava, estava *por pró* da casa, considerada “progresso do arraial” e transformada em escola. O parágrafo final estabelece a conclusão: “A mim, por fim, de repletos ganhos, essas frias sopas e glórias. A casa, porém, de Deus, que tenho, esta, venturosa, que em mim copiei - de mestre arquiteto – e o que não dito” (p. 37).

Assim, ficam, como despojos da guerra travada, o prato frio da vingança, “essas frias sopas e glórias” por ter vencido os opositores, e a casa, obra venturosa, bem-dita, copiada ou escrita no construtor, mas vinda do mestre arquiteto, a divindade perfeita. A obra se inscreve no escritor, como recriação dos arquétipos ou mitos. O próprio autor diz realizar tradução “de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano das ideias, dos arquétipos, por exemplo” (ROSA, 2003, p. 99). Como última riqueza, fica o infinito potencial do ainda não dito.

SQUARE AND COMPASSES: THE WAYS OF CREATIVE THINKING IN GUIMARÃES ROSA’S CURTAMÃO.

ABSTRACT:

“Curtamão”, one of the short stories of *Tutaméia* (1967) by Guimarães Rosa, brings about the theme of the creator that is the artisan of his work, and that has poetry and art as his motivation. The foundation of his writing work is defined through his love for poetry and for the language elements that help him build it. The idea of a literary project carefully planned in the author’s work becomes evident in the allegory of the construction of a house, literary work in a continuous dynamics and established as a permanent project in favor of man.

KEYWORDS: Creation. Language. Literature.

Referências

ALVES, Maria Theresa Abelha. Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. JOÃO GUIMARÃES ROSA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 20 e 21 dez. 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).

_____. Da escova à dúvida: a obra indagadora de Guimarães Rosa. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 15-16, maio 2006. Especial Guimarães Rosa.

- _____. Guimarães Rosa: o alquimista da palavra. In: _____. *Ficção completa/Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. A Eurritmia dos contrários em Tutaméia. In: SECCHIN, Antonio Carlos e outros (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- HOISEL, Evelina. *Grande sertão veredas: uma escritura autobiográfica*. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2006.
- LIMA, Mirella Márcia Longo Vieira. Modos de Conhecer. In: *ENLETRARTE, 2004, Signos em rotação: a literatura e outros sistemas de significação*. Campos dos Goytacazes: CEFET/Campos, 2004. 1 CD-ROM - v. 1. p. 18-18.
- LORENZ, Gunter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEREIRA, Rubens Alves. Segundas estórias e outros enigmas In: DUARTE, Lélia Parreira, ALVES, Maria Theresa Abelha. (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.
- RÓNAI, Paulo. Tutaméia. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- TURRA, Bruno Molina. A casa-texto de Guimarães Rosa: relações entre literatura e psicanálise numa leitura de Curtamão, à luz dos nomes das personagens. *O Marrare. Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 9, 2008. Disponível em: <www.omarrare.uerj.br>. Acesso em: ago. 2008.

Recebido em 17/02/2010
Aprovado em 22/03/2010