

DE ALVENEL A ARQUITETO: O ESPAÇO EM "CURTAMÃO" DE GUIMARÃES ROSA

Maria Célia Leonel*

RESUMO: No artigo, analisam-se as configurações espaciais do conto "Curtamão", de João Guimarães Rosa, que compõe a coletânea Tutaméia: terceiras estórias. Verifica-se que, nessa composição, o espaço é uma categoria da narrativa que se edifica, em decorrência de dupla construção, ambas relacionadas à personagem central: como protagonista da ação e como narrador. Responsável pelo papel de enunciador, ele determina ainda a orientação metaficcional da composição aqui também examinada. Para a investigação desses elementos do conto, tomam-se como apoio ensaios críticos sobre a obra do escritor, como "Céu, inferno", de Alfredo Bosi, e propostas de Denis Bertrand em *L'espace et e sens*.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa; Guimarães Rosa; espaço; enunciação; metatextualidade.

Fábula de um arquiteto

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;

* Universidade Estadual Paulista – Araraquara.

construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e tecto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa. (Melo Neto,
1986: 20)

O espaço, como não poderia deixar de ser, é um dos temas da produção rosiana bastante explorado pela crítica, muitas vezes, pelas relações que permite estabelecer com o regionalismo. Antonio Candido (1983), na resenha-artigo seminal de 1946, em que examina *Sagarana*, a estréia do escritor em livro, aponta as relações entre o regional e o universal nessa coletânea. É de 1957 o ensaio "O sertão e o mundo", republicado em *Tese e antítese* (1971) como "O homem dos avessos", em que o crítico aproxima *Grande sertão: veredas* de *Os sertões*, considerando que o romance rosiano é também composto dos três elementos estruturais: a terra, o homem e a luta. No item intitulado Terra, trata, naturalmente, do espaço e observa que há, na narrativa de Guimarães Rosa, uma

[...] heterolateralidade (para usar um termo pedante, mas expressivo) [que] mostra a coexistência do real e do fantástico, amalgamados na invenção e, as mais das vezes, dificilmente separáveis. Mostra-o, também, a análise da função exercida pela topografia, variável conforme a situação. (Candido, 1971: 125)

Já em "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa" (1970), o ensaísta retoma a discussão sobre o espaço na produção rosiana, tendo em vista o cangaceiro, personagem de *Grande sertão: veredas* e de outras narrativas do escritor. Nos textos de Antonio Candido, desenvolve-se um veio na pesquisa sobre o espaço na criação de Guimarães Rosa que diz respeito aos sentidos do sertão.

Investigações voltadas para as relações entre a obra do autor de *Primeiras estórias* e o espaço sucedem-se em grande quantidade. Muitas propostas de classificação de seus textos evidenciam os vínculos entre o regionalismo e as dimensões universais dessa produção, retomando, portanto, posições de Antonio Candido.

Outra linha de estudos que se vincula à problemática espacial é aquela centrada no tema da viagem – em que se destaca o trabalho de Benedito Nunes (1969) – menos abordado, mas também fundamental na fortuna crítica do escritor.

Nosso interesse pela espacialidade no texto de Guimarães Rosa tem direção um pouco diferente. Não cuidamos do regionalismo nem da viagem – de que tratamos em “Viagens rosianas” (2002) – no significado estrito. A construção discursiva do espaço, os vetores que o veiculam constituem o centro de nossa pesquisa, tendo o conto “Curtamão”, de *Tutaméia* (Rosa, 1969b), como objeto de reflexão. As peculiaridades do tratamento do espaço nessa narrativa determinaram o interesse pelo texto, tomando-se a espacialidade como fulcro.

A análise do conto na direção proposta supõe o levantamento das configurações espaciais e a verificação tanto das relações entre elas quanto dos vínculos que se podem estabelecer entre tais relações e os demais componentes da narrativa em busca do sentido do texto como um todo. A questão do espaço é, portanto, examinada “numa concepção global e integradora da significação discursiva”, como propõe Denis Bertrand (1985) em *L'espace et le sens*.

Na composição rosiana em pauta, o espaço resulta da dupla construção do protagonista, como sujeito da ação e como enunciatador. Para Vera Novis (1989), no conto importa mais a construção da espacialidade que a paixão amorosa também relatada em “Curtamão”. De fato, a narrativa fundamenta-se na construção do espaço, mas essa construção é também uma história de paixão, ou melhor, de dupla paixão. Em primeiro lugar, da paixão do protagonista pelo

novo, pela edificação do diferente. Em segundo lugar, da paixão do outro sujeito – Armininho – pela noiva (agora casada com Requinção), o qual, tendo dinheiro, oferece condições ao protagonista para iniciar a empreitada. Ainda que se considere a existência de duas histórias, ambas têm o mesmo sentido.

Sendo assim, examinamos o fazer do sujeito protagonista relativamente à história e a seu papel como narrador. Ademais, a dimensão metaficcional do texto é visível, o que nos leva também à investigação desse componente da narrativa.

É interessante recordar, sucintamente, a história narrada no conto, ou seja, as trajetórias dos dois sujeitos – a do protagonista e a de Armininho, que faz as vezes de sujeito-adjuvante. A história tem dois planos convergentes: a construção da casa pelo protagonista e o caso de amor que envolve o adjuvante. O protagonista não nomeado, “oficial pedreiro”, deseja crescer em seu ofício, “chegar a mais”. Armininho, dono de um terreno e de “bastante dinheiro”, tendo voltado ao arraial, fica sabendo que a noiva havia se casado com Requinção, por isso, ele “cambaleava” e “ansiava”. O protagonista e Armininho resolvem fazer a “casa, a que sonhava a noiva. – ‘*A mais moderna...*’ ” (Rosa, 1969b: 34). Durante a construção da casa – diferenciada das demais, “desconforme a reles usos” – o sujeito-protagonista tem que se haver com “os do Requinção”, com o abandono da mulher, com o escárnio do povo. Enfrenta ainda outras dificuldades: o não cumprimento de prazos, a falta de dinheiro, as dívidas, o desfazimento da sociedade com Armininho, o abandono pelos companheiros, as desfeitas da população local. Esses últimos problemas levam-no a erguer a casa “de costas para o arraial”, assobradada, ambicionando-a “sem janelas nem portas”. Afinal, Armininho foge com a noiva e os habitantes do lugar, vindo ver a casa, “vivavam: – ‘*A casa é progresso do arraial!*’ (...)” (Rosa, 1969b: 37).

A interferência da ação do acaso é um recurso comum em incontáveis narrativas, mas em Guimarães Rosa seu aparecimento

tem amplitude maior, o que é destacado pela crítica. Em muitos textos, tal ação pode ser interpretada como efeito da providência. É como Alfredo Bosi (1985) vê seu surgimento em *Primeiras estórias*.

No conto em questão, o protagonista que pretendia “o faltado, corçãos do vir a ser, o possível”, e lutava contra o desprezo da mulher e da população do arraial, encontra Armininho. O protagonista, muito “repelido”; o outro, “desapossado”, “Voltado da cidade, a noiva mais não achou em pé de flor”, mas tinha o terreno e dinheiro para fazer a casa.

Embora altamente contraído em quatro páginas do livro – a contratilidade é própria das narrativas encerradas em *Tutaméia*, que, no que se refere a esse ponto, retoma e aprofunda as experiências de *Primeiras estórias* –, o discurso provoca um efeito “de realidade”, que faz com que o tratamento do espaço e do tempo fique entre a *Odisséia* e a história bíblica do sacrifício de Isaac por Abraão, seu pai, de acordo com a lúcida reflexão de Auerbach (1971). Na medida do possível, na narrativa rosiana, os fenômenos são exteriorizados e as relações espaciais e temporais, ainda que não sejam, como na *Odisséia*, determinadas com exatidão, são relativamente reveladas, o que pretendemos mostrar, em especial, no que diz respeito à espacialidade. Para tanto, como quer Bertrand (1985: 16), o fundamento de nosso estudo é o texto visto como objeto específico, isto é, como manifestação de um agenciamento de significados passível de reconstrução.

“Curtamão”, portanto, ainda que não sendo propriamente uma narrativa realista, faz as vezes desse tipo de texto, pela dimensão da figurativização e da iconização. A junção do fazer do sujeito-protagonista e de seu discurso é o principal vetor dessa dimensão. Esses dois fazeres – a ação na história e a ação no discurso – destacam-se no texto relativamente à “construção” da casa e à “modernidade” dela, seu traçado incomum, pensado antes de ser construída, quando apenas imaginada. A noiva de Armininho desejava a casa diferente, o que se coaduna com o fato de, mesmo casada com Requinção,

fugir com o antigo noivo “no caminhão das telhas, em horas da noite”. Ela é, portanto, oposta à mulher do sujeito-protagonista, a qual não compreendia a vontade de inovação do marido. Nas palavras dele, a mulher “desentendia” sua “fundura” (Rosa, 1969b: 36) e acaba por abandoná-lo.

Voltando à construção e sua modernidade – os valores fundamentais para o protagonista-narrador –, os lexemas que as figurativizam enformam-se pouco a pouco, da primeira à última linha. São tão densos e próprios à narrativa que, como foi dito, atingem uma dimensão icônica.

O período inicial do discurso – em que o sujeito enunciador se dirige ao enunciatário com o dizer: “Convosco, componho” – é altamente significativo no que diz respeito à idéia de construção a que o enunciador convida também o leitor, estabelecendo com ele o contrato de um fazer partilhado. De fato, como no texto nada está pronto, mas tudo se compõe aos olhos do enunciatário, a aceitação desse jogo é essencial. No conto, portanto, é possível detectarem-se relações entre espacialidade e instâncias da enunciação assemelhadas às que Denis Bertrand estabelece no romance de Zola. Para Henri Mitterand (1985: 10),

Dans *Germinal*, l'espace de la mine n'est pas imposé d'emblée comme un savoir du narrateur, mais construit au fur et à mesure des actes et des déplacements du personnage, de sa propre activité de découverte, de reconnaissance et d'inférence. Il résulte du programme pragmatique et du programme cognitif de Lantier, qui est dès le début du roman le sujet opérateur principal. La topologie romanesque apparaît organiquement liée au devenir actantiel et prédicatif. On rejoint, par là, la problématique du point de vue et de la focalisation.

Em “Curtamão”, o espaço constrói-se pouco a pouco com o fazer e o narrar do protagonista e narrador não-nomeado, que é, ao mesmo tempo, o focalizador. Tomando-se a proposta de Genette em *Figures III*, que teve uma parte traduzida como *Discurso da narrati-*

va (s.d.), para a classificação da focalização na narrativa rosiana, tem-se focalização interna fixa, pois a enunciação é, em toda a narrativa, mediada pela visão de mundo do protagonista. Esse, por sua vez, é também narrador, e pode ser classificado como autodiegético, porque relata a própria história. Essa tripla condição – protagonista, focalizador e narrador – permite-lhe a recomposição da história passo a passo, a despeito de a enunciação ser posterior aos fatos relatados, o que é anunciado nas orações iniciais.

Mas, se, de um lado, pode-se aproximar a constituição do espaço na narrativa de Zola à de Guimarães Rosa a partir das proposições de Denis Bertrand (1985) a propósito de *Germinal*, de outro lado, em “Curtamão”, o espaço – a casa – é construído, efetivamente, pelo fazer do protagonista à medida que relata. Trata-se, eis a diferença, não apenas de um lugar cujo sentido se modifica, mas de um espaço vazio – “o terreno – alto – espaço de capim, sol e arredor” –, preenchido, pouco a pouco, pela construção da casa. Diferentemente da apresentação da espacialidade na maior parte das narrativas, esse é um espaço que, de fato, se constrói, ou ainda, desenvolve-se um novo espaço. É, portanto, da construção do espaço pelo sujeito protagonista e enunciador que se trata e não apenas do espaço ele próprio.

Denis Bertrand (1985) mostra que, se o dispositivo espacial em *Germinal* opõe dois universos simétricos – o alto e o baixo –, a diegese introduz na estrutura uma dinâmica que anula as simetrias e cria uma nova ordem de espacialidade, de acordo com um duplo processo transformador: o processo de germinação e o de destruição. Para Bertrand, no imaginário de Zola, o mundo se constrói como narrativa, como transformação. Henri Mitterand (1985) afirma que a narrativa de Zola pensa o mundo como um espaço a transformar.

Podemos dizer que, em “Curtamão” de Guimarães Rosa, além de o espaço ser uma categoria da narrativa que se edifica, suas configurações tematizam a construção artística a que o ser humano

não deve furtar-se. Para demonstrar isso, separamos o exame da diegese, o fazer pragmático do sujeito, do outro fazer – o narrar. Os prejuízos que essa separação, necessária para efeito de estudo, acarreta – tal é, no texto rosiano, o vínculo entre história e enunciação –, diminuem com a posterior junção das duas instâncias.

No que se refere à ação do sujeito, em primeiro lugar, é altamente significativo que a construção do edifício seja o centro da história. O segundo parágrafo já indica isso, quando anuncia o destino dado a ele – “escola de meninos” – e a “fama” por ele conquistada. Esse destino tem a ver com a maneira como é construído. Do vazio – o terreno que se confunde com o “arredor”, ou seja, sequer tem o que é fundamental para existir como espaço independente que são os limites – passa-se, inicialmente, à casa imaginada: “*A mais moderna*”.

À possibilidade de construção de uma moradia que se destacasse das demais, o sujeito-protagonista oferece, de saída, as garantias de sua vontade, de seu desejo de crescer, de sobressair-se: “Oficial pedreiro, forro, eu era, nem ordinário, nem superior; de chegar a mais me impedia esse contra mim de todos, descrer, desprezo” (Rosa, 1969b: 34).

Ao combinar com Armininho a construção e brindar a ela, o protagonista reforça a característica de habitação diferenciada: “– *A casa levada da breca, confrontando com o Brasil* – e parti copo, também o dele, me pondo em pé, o pé em chão, o chão de cristão” (Rosa, 1969b: 35) (grifo do autor). O edifício seria, portanto, moderno, estranho e bem feito: “sem açamouco, diferenciado, vistoso, o pé-direito de moda” (Rosa, 1969b: 36). Para o sócio Armininho, o sujeito-protagonista desenha e redesenha a planta de um prédio “desconforme a reles usos”.

A diferença inicialmente pensada, amplia-se. Reagindo ao escárnio da população, por “Despique e birra contra desfeita”, o narrador-protagonista assegura: “– *‘Boto edifício ao contrário!’ (...)*”, “de

costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas”. E ainda: “Mas: a casa sem janelas nem portas – era o que eu ambicionava” (Rosa, 1969b: 36-7).

Além de erguida ao contrário, do desejo de que fosse sem janelas nem portas, outro traço semântico que compõe a casa é a verticalidade. Mais uma vez como reação, agora ao medo do fracasso, diz o protagonista: “– ‘Redobrar tudo, mais alto! sobrado!’ – tive’de. A madre, meu construído, casa-grande de quantos andares agüentando, no se subir, lanço a lanço, à risca feita” (Rosa, 1969b: 37).

“Tijolaria areias cimento”, “pedra e cal” compõem a construção, com a qualidade de quem é do ramo também no que se refere às demais necessidades de uma edificação: “De carpinteiro tão bem entendo: para o travejável, de lei, esteios de madeira serrada” (Rosa, 1969b: 35). São informações relativamente detalhadas que aproximam o texto da *Odisséia*, de acordo com a visão de Auerbach, e permitem observar a necessidade de conhecimento do ofício e de prática nele.

Finalmente, como coroamento, a construção não deve ostentar luxo ou ornatos e deve ser resistente: “Seja agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução de sofrimento, singela fortificada” (Rosa, 1969b: 37).

Para essa construção é fundamental lembrar o papel do desejo de realização da personagem, sua força de vontade. Nesse sentido, lembra Augusto Matraga e seu forte desejo de redenção. Tem a ajuda de Armininho, como Matraga tem a do casal de pretos, e, como ele, conta sobretudo com a própria perseverança. Convive com a descrença e até com o desprezo de todos em relação a suas possibilidades de crescer, de diferenciar-se. Com a casa já sendo construída, assinala: “escarniam nossos andaimos era o povo, inglório. De invejas ainda não bastante – esta minha terra é igual a todas” (Rosa, 1969b: 36). A inveja alheia lembra a dos colegas de trabalho de Policarpo Quaresma no romance de Lima Barreto, para os quais

o destaque de um igual é insuportável. Como se lê no texto rosiano: "Todos toleram na gente só os dissabores do diário e pouco sal no feijão" (Rosa, 1969b: 34). Mesmo a mulher do alvenel não concedia razão a seu "querer".

A coragem é outro ingrediente com que conta o protagonista-narrador na empreitada, enfrentando os inimigos de Armininho e também os seus. Para isso, prega um alvo na árvore, conforme relata, e acrescenta: "tiros de aviso-de-amigo atirávamos. Eu, que a mais valentes não temo, não haviam de me pôr grosa" (Rosa, 1969b: 36). A provocação é ainda mais ampla: antes dos "profundamentos" da edificação, faz uma cova de "sete palmos", "a de qualquer afoito defunto, estreamento, para enxotar iras e orgulho" (Rosa, 1969b: 36).

Tem ainda que evitar a contaminação do desalento do sócio, que "recedia, ao triste gosto, como um homem vê de frente e anda de costas", o que o obriga a "arredar desânimo pegador" (Rosa, 1969b: 35). Tal atitude não o impede de viver momentos de medo, quando não cumpre o prazo estipulado, o dinheiro falta, as dívidas acumulam-se, a sociedade desfaz-se, os companheiros, ajudantes na construção, desistem do trabalho.

Todavia, outra ação do sujeito vem somar-se às demais, possibilitando o sucesso da edificação: a percepção da "hora e vez". No texto, lemos: "a sina e azo e hora, de cem uma vez: da vida com capacidade" (Rosa, 1969b: 35). Além de remeter para "A hora e vez de Augusto Matraga", a afirmativa lembra "A estória do Homem do Pinguelo", de *Estas estórias* (Rosa, 1969a), em que a intuição de que o momento de mudança chegou é clara (Leonel, 1985: 195). A transformação dá-se com a barganha de "carne podre por fumo podre" – uma boiada esquelética em consequência da seca trocada por uma venda falida. Nesse conto, todavia, discute-se ainda a presença ou não do Homem do Pinguelo, ou seja, o provedor ou a providência. Relatando o momento da troca, um dos narradores – o conto tem dois – diz:

O em que eu dei fê, de uma aragem em fino, do vero que se dava para estar para acontecendo. Tudo subido sensato, no ensejo pontudo, positivo, mesmo. E onde cantaria o galo? Chega que eu entendi. Sei o porquê, sem saber. Hoje, acho que sei. Que, naquela paz de hora, devia de se ter surgido para estar ali, com a gente, o... O desencontrado... O bem-encontrado... O... (Rosa, 1969a: 120)

A mencionada ação do acaso em “Curtamão” – o encontro da personagem principal com Armininho – também se parece com a da narrativa de *Estas estórias*. No texto de *Tutaméia*, duas personagens em dificuldades – o protagonista que não consegue levar adiante o desejo de realizar algo diferente e Armininho que perdera a noiva para outro – encontram-se para construir a casa. O tipo de problema que atinge a ambos é diferente daquele que se apresenta às personagens da narrativa de *Estas estórias* – num caso, a precariedade é, digamos, espiritual e amorosa, no outro, é material –, mas a incidência do inesperado é semelhante. Alfredo Bosi (1988: 23) é quem melhor trata dessa questão no conhecido ensaio “Céu, inferno”: “O acaso, o imprevisto, o universo semântico do ‘de repente’, entram no meio dos episódios e operam mudanças qualitativas no destino das personagens”. Desse modo, “com as artimanhas da linguagem”, Guimarães Rosa operaria “uma nova tradução do pensamento arcaico-popular”. Ainda, nos textos do escritor, a grande vontade da personagem de que haja mudança atua de tal modo que a transformação se deve “não tanto a um misterioso favor do acaso quanto à vontade profunda, gestada no coração das criaturas que esperam” (Bosi, 1988: 25). Em “Curtamão”, o protagonista deseja com ardor e age com pertinácia.

Tão importante quanto a diegese, formando com ela uma unidade, é o relato da história da casa, a enunciação. Nela temos a modalização, a modulação da narrativa, fundamental para o entendimento do sentido oculto ou semi-oculto do texto. O narrador autodiegético relata a própria história que se confunde com a

construção da casa e assim ela vai-se edificando aos olhos do enunciatário.

O segundo parágrafo é ponto fundamental para a análise dessa instância. Trata-se de uma prolepse, prerrogativa do sujeito narrador que antecipa o desenlace do conto (a casa construída). O efeito dessa antecipação é provocar a curiosidade do leitor a propósito da história, aguçando-a mais ao dizer que é uma casa “de fama e idéia”. O narrador prenuncia não apenas que o prédio foi edificado nem que conquistou “fama”, mas alude antecipadamente também a seu nobre destino – comprado pelo governo para “escola de meninos, quefazer vitalício” (Rosa, 1969b: 34).

Nesse momento, acrescenta ainda: “Dizendo, formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada”. O paradoxo “redonda e quadrada” remete ao relato, mas certamente também à casa sem janelas. A enunciação fecha-se no círculo, porém, quadrada, contém ângulos a serem examinados. “Formar” é o verbo usado para falar da narração – no sentido genettiano de ato de narrar – e significa “1. Dar a forma a (algo). (...) 3. Conceber, imaginar (...). 4. Constituir, compor (...). 7. Fabricar, fazer. 8. Ser, constituir. (...) 11. Fundar, criar (...)” (Ferreira, 1999). Trata-se de dar forma, fazer, constituir, compor a “estória” e nisso reside a essência da narrativa rosiana. Não à toa, em seguida, o narrador estabelece o paralelo casa/mundo: “Mas o mundo não é remexer de Deus? – com perdão, que comparo” (Rosa, 1969b: 34).

Essa comparação ilumina o subtexto: a “estória” é como o mundo, uma construção que se aproxima do “remexer de Deus”, porque feita como obra de arte. O que se segue é ainda relevante para o entendimento do discurso subjacente: “Minha será [a estória], no que não se tasca nem aufere, sempre, em fachada e oitão, de cerces à cimalha. Olhem. O que conto, enquanto; ponto. Olhos põem as coisas no cabimento” (Rosa, 1969b: 34). Primeiramente, o sujeito destaca a autoria, os créditos que lhe são devidos pela “estória”, pelo que conta. Tanto quanto a ação, vale a narração, a construção

enunciativa. As qualidades da “estória” podem ser recuperadas ao longo do discurso do narrador e dizem respeito à obra de arte, à construção artística, sobretudo, à composição literária. Os componentes necessários à construção da casa especial, que permitem ao pedreiro transformar-se em “mestre arquiteto”, são essenciais à construção da obra de arte. Do uso costumeiro do curtamão – “Esquadro, de grandes proporções, usado pelos pedreiros, carpinteiros, etc.” (Ferreira, 1999) –, o alvenel passa ao esquadro de pequenas proporções e, no papel, planeja, idealiza, imagina a casa.

O desejo “de chegar a mais” a despeito da descrença e do desprezo alheio, o acreditar em si, a vontade de realizar uma construção com características nunca vistas – a casa sem janelas nem portas – constituem o embasamento do perfil do artista. A ousadia, o interesse pelo não convencional são ingredientes básicos. A essas exigências, juntam-se outras – a percepção de que é chegada a oportunidade de realizar o “querer”; o trabalho árduo, do início ao fim – “Tantas quantas vezes hei-de, tracei planta”, “Tresnoitado” (Rosa, 1969b: 35) – e muito cuidadoso: “esteios de madeira de lei”, “o risco mudamente eu caprichava” (Rosa, 1969b: 36).

Outra característica é a coragem para enfrentar os ataques dos outros – a crítica à produção literária ou de qualquer arte? – e para lutar contra os percalços impeditivos da realização – “o osso, o caroço, as rizezas amargas” (Rosa, 1969b: 37) –, muitos relacionados no conto: a dificuldade de cumprimento de prazo, os problemas com a falta de dinheiro, a possibilidade de abandono por parte dos companheiros (e do cônjuge). Naturalmente, aqui se inclui não apenas a necessidade de assumir a autoria, mas de ter orgulho dela.

Na obra rosiana, a menção à coragem não é novidade. Ela pode ser rastreada em narrativas curtas e em *Grande sertão: veredas*. No romance, antes de se propor como chefe do bando, Riobaldo vai aprendendo, pouco a pouco, a ter coragem. Cabe lembrar o ponto inicial desse aprendizado, que se dá no primeiro encontro com o Menino, quando, de canoa, passam das águas claras do rio de Ja-

neiro para "aquela terrível água" do São Francisco. Nesse episódio, o futuro jagunço e chefe de jagunços depara-se com o próprio medo e não só ouve de Diadorim: "– 'Carece de ter coragem...'" (Rosa, 1965: 83), como assiste à cena em que o Menino enfia a faca na coxa do mulato forte que, "debochado", queria "sujice". Outro momento de importância nesse percurso é o do julgamento de Zé Bebelo, quando Riobaldo assume a palavra para defender Zé Bebelo, seu ex-aluno e quase sempre professor, e Diadorim, reconhecendo coragem naquele ato, diz: "– 'Riobaldo, tu disse bem! Tu é homem de todas as valentias...'" (Rosa, 1965: 211).

Entretanto, a necessidade de coragem é destacada em narrativa mais próxima de "Curtamão", como é o caso de "Hiato" de *Tutaméia*. Trata-se de texto em que o velho Nhácio, o vaqueiro Põe-Põe e o narrador cavalgam em bela paisagem, "de regalarem-se os olhos", e, repentinamente, "subiram orelhas os cavalos" com o aparecimento de um

Touro mor que nem nenhuns outros, e impossível, nuca e tronco, chifres feitos foices, o bojo, arcabouço, desmesura de esqueleto, total desforma. [...] Deteúdo tangível, rente, o peito, corpo, tirava-nos qualquer espaço, atônitos na fulminada inércia, no mesmo ar e respirar. (Rosa, 1969b: 62)

O touro, afinal, era um "*marruás, manso, mole, de vintém!*", como constata o velho Nhácio com "sacolejado riso". Para nosso propósito, interessa, sobretudo, o fato de que, na fuga,

Põe-Põe hesitava no por primeiro passar, à beira de pirambeira, e zangava-se Nhácio, empertigado na sela. – "*Ixe, coragem também carece de ter prática!*" Gaguejava desnecessariamente, com grande razão. (Rosa, 1969b: 62)

Já em "Curtamão", há ainda o falar sobre a construção do espaço como construção da obra de arte, que constitui a instância metatextual ou metalingüística do texto, e que tem duas dimen-

sões. Uma delas, mais ampla, refere-se a todos os tipos de produção artística.

Assim, é – ou deveria ser – um dos papéis da obra de arte: fazer com que o público, ou parte dele, tome contato com o diferente, passando a aceitá-lo, ainda que só depois de certo tempo. A obra deve, como nesse texto, desconstruir, quebrar a expectativa e o modo de ver, conceber novos parâmetros ou, pelo menos, uma maneira inovadora de representar. Nessa operação, há ruptura com o que estava sedimentado no imaginário. Como é notório, quem viu uma casa construída de costas para a rua não se espanta mais com esse tipo de transgressão, de forma que obras posteriores têm que propor novos caminhos para cumprirem seu papel, ainda que o novo seja a retomada, com nova direção ou significado, de um veio abandonado.

Essa referência metalingüística do conto remete para “São Marcos”, de *Sagarana* (Rosa, 1967), talvez o primeiro momento em livro publicado em que Guimarães Rosa explicita seu modo de ver o emprego da linguagem na criação literária. A exigência do novo no que diz respeito ao léxico – a que volta em “Hipotréllico”, segundo prefácio de *Tutaméia*, onde defende o uso de neologismos – leva o narrador de “São Marcos” a lembrar “que a gíria pede sempre roupa nova e escova” (Rosa, 1967: 236). A necessidade do novo no léxico literário é ampliada para a novidade em todos os níveis da criação na literatura e na arte em geral.

No plano metalingüístico do texto que analisamos, estão algumas das lições de Guimarães Rosa para a arte do(s) milênio(s): verticalidade-transcendência, ruptura-inovação e ainda simplicidade e solidez: “Seja agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução de sofrimento, singela fortificada” (Rosa, 1967b: 37). O fato de a criação rosiana não poder ser vista como simples, não invalida a inclusão feita por ele da simplicidade como característica da obra de arte.

Outra menção, mais específica, refere-se à criação literária:

Em três, reparto quina pontuda, no errado narrar, no engraçar trapos e ornatos? *Sem custoso, um explica é as lérias ocas e comuns, e que não são nunca.* Assim, tudo num dia, nada, não começa. Faço quando foi que fez que começou. (Rosa, 1969b: 34) (Grifos nossos)

Nesse ponto, o texto retoma um motivo muito caro ao ato de narrar em *Grande sertão: veredas*: a metalinguagem relativa às dificuldades de relatar aquilo que é objeto de reflexão, que demanda entendimento, que busca a “sobrecoisa”.

Desse modo, o conto em pauta, talvez mais que alguns outros de *Tutaméia*, poderia figurar entre os prefácios da coletânea, pois traz, de modo explícito, a posição do escritor quanto aos elementos necessários à arte de maneira geral e não apenas à arte literária.

Contudo, a metalinguagem de “Curtamão” pode ser tomada num sentido mais amplo e condizente com o modo de ver este aspecto em outros textos rosianos: como uma indicação para a vida, uma “mensagem” abrangente – todos os espaços devem ser construídos, ou preenchidos de modo não convencional, isto é, em tudo, é preciso ousar. Nessa narrativa metaficcional, a arte e a vida, identificadas, devem pautar-se pelo “desconforme a reles usos”, pelo propor e aceitar desafios, pela busca do incomum.

A dimensão metalingüística, vista dessa maneira – referindo-se à realização pessoal –, associa-se às duas trajetórias: a da realização do “oficial pedreiro” e a do caso de amor. Embora o protagonista e o sócio separem-se, o sujeito-protagonista termina a construção e Armininho e a noiva também ousam, fogem dos requincões e de sua ira. Os namorados ficam juntos e o protagonista é aplaudido pelo povo que o desconsiderava:

Ventanias em fubás: assaz destorciam os rostos, vi como é que o povo muda. Agora, comigo e por pró estavam, vivavam: – “*A casa é progresso do arraial!*” – instantes arras. Outras aí alturas me a rodear, desfechos de um calor me percorriam. (Rosa, 1969b: 37)

O narrador apresenta sua percepção desse acontecimento no parágrafo final, a ventura da realização, mais importante que a fama:

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,
1969b: 37)

A casa copiada – idealizada? –, já que arquiteto é aquele que projeta, idealiza ou fantasia qualquer coisa (Ferreira, 1999).

Denis Bertrand, a propósito da esquematização do espaço em *Germinal*, lança a hipótese de uma relação entre os agenciamentos semânticos da espacialidade no romance de Zola e a epistemologia positivista que a sustenta. Henri Mitterand (1985: 12), no Prefácio ao estudo mencionado, afirma não se poder rejeitar a hipótese de uma relação entre os esquemas vetoriais ordenadores do espaço em *Germinal* e os esquemas ideológicos e epistemológicos inscritos naquilo que antigamente se chamava “a visão de mundo de Zola”. Da mesma maneira, acreditamos poder lançar a hipótese de que o esquema que ordena o espaço em “Curtamão” tem a ver com o esquema epistemológico e ideológico de Guimarães Rosa, com sua visão de mundo, estabelecida no conjunto de sua obra. Sendo assim, a verificação do modo como as analogias se constroem ao longo do discurso narrativo no conto em questão permite um diálogo com a produção rosiana de modo geral e, conseqüentemente, com sua crítica.

ABSTRACT: *This paper analyzes the space configurations in João Guimarães Rosa's tale "Curtamão", which makes up the collection Tutaméia: terceiras estórias. It shows that space in this composition is a narrative category that builds itself due to a double construction, both related to the main character: as the action protagonist and as the narrator. Responsible for the utterer's role, space determines the metafictional orientation of the composition, which is examined*

as well. The investigation takes into account the following critical essays that support the writer's work: Alfredo Bosi's "Céu, inferno", and Denis Bertrand's proposals in *L'Espace et le Sens*.

KEYWORDS: Narrative; Guimarães Rosa; space; enunciation; metatextuality.

BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, E. (1971) A cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva/Edusp.
- BERTRAND, D. (1985) *L'espace et le sens: Germinal d'Émile Zola*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins.
- BOSI, A. (1988) Céu, inferno. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática.
- CANDIDO, A. (1970) Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. (1971) O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese: ensaios*. 2.ed. revista. São Paulo: Nacional.
- _____. (1983) Sagarana. In: COUTINHO, E. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Brasília: INL.
- FERREIRA, A. B. de H. (1999) *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- GENETTE, G. (s.d.) *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega.
- LEONEL, M. C. (1985) *Guimarães Rosa alquímista: processos de criação do texto*. São Paulo. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- _____. (1995) A palavra em Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 35, p. 201-10.
- _____. (2002) Viagens rosianas. In: Marchezan, L. G. e Telarolli, S. (Org.). *Cenas literárias: a narrativa em foco*. Araraquara: Unesp, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica.
- MELO NETO, J. C. (1986) *Poesias completas: 1940-1965*. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio.

- MITTERAND, H. (1985) Préface. In: BERTRAND, Denis. *L'espace et le sens: Germinal d'Émile Zola*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins.
- NOVIS, V. (1989) *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp.
- NUNES, B. (1969) A viagem e A viagem do Grivo. In: _____. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva.
- ROSA, J. G. (1965) *Grande sertão: veredas*. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- _____. (1967) *Sagarana*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- _____. (1969a) A estória do Homem do Pinguelo. In: _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- _____. (1969b) *Tutaméia: terceiras estórias*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio.