



A poesia de Tutameia

The Poetry of Tutameia

Claudia Campos Soares

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
claudiasoares3107@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7192-5092>

Maíra Pinheiro Tavares

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
mairaptavares@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-7794-864X>

Resumo: Este trabalho se pretende uma apresentação do último livro publicado em vida de João Guimarães Rosa, *Tutameia: Terceiras estórias*, e de parte de sua crítica. Inicialmente, discutimos a arquitetura complexa e enigmática do livro, onde os paratextos desempenham particular importância. Em seguida, tratamos, à luz de estudos dedicados a explorar a originalidade linguística da obra rosiana, das especificidades da linguagem de *Tutameia* em relação ao conjunto das narrativas de Guimarães Rosa. O livro é composto por “estórias” muito curtas, onde os sentidos estão condensados em muito poucas palavras. Dedicamos especial atenção, nessa discussão sobre a linguagem das *Terceiras estórias* rosianas, aos recursos tradicionalmente atribuídos à poesia que são utilizados na composição dos contos do livro.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Tutameia*; linguagem; recursos poéticos.

Abstract: This paper aims at presenting João Guimarães Rosa’s last book published during his lifetime, *Tutameia: Terceiras estórias*, and some of the criticism about it. Initially, we discuss the complex and enigmatic architecture of the book, in which the paratexts play a particularly important role. Then, we deal with the specificities of *Tutameia*’s language in relation to the set of narratives of Guimarães Rosa, based on

studies dedicated to exploring the linguistic originality of Rosa's work. The book is composed of very short "estórias", whose meanings are condensed in very few words. In this discussion of the language of *Terceiras estórias*, we paid special attention to resources traditionally attributed to poetry, which are used in the composition of the short stories of the book.

Keywords: Guimarães Rosa; *Tutameia*; language; poetic resources.

...belas palavras [...] formavam
o pensar por caminhos novos.

Guimarães Rosa

Observando a ordem de publicação das estórias de Guimarães Rosa, percebemos que o autor mineiro cumpriu um percurso de ida e volta – não exatamente para o mesmo lugar: de *Sagarana* a *Corpo de baile*, e do conjunto de novelas a *Grande sertão: veredas*, as narrativas foram aumentando, em termos de extensão e da complexificação dos conflitos. De *Grande sertão: veredas* em diante, entretanto, Rosa caminhou em direção contrária. *Primeiras estórias*, o livro posterior ao grande romance rosiano, é uma coleção de 21 contos curtos. Rosa foi questionado sobre esse encolhimento por Walter Höllerer em entrevista a uma televisão alemã, registrada no documentário "Outro Sertão", de Adriana Jacobsen e Soraia Vilela (2013). O escritor mineiro afirma que, por ter escrito as estórias para um suplemento literário, teve de se ajustar à exigência de espaço, o que considerava positivo, porque, "para o artista, toda limitação é estimulante" (OUTRO..., 2013). Sobre o aumento da concisão de seus textos, Rosa responde rindo: "Chegarei até o hieroglifo" (OUTRO..., 2013). Embora obviamente não tenha chegado a isso em *Tutameia*, seu último livro publicado em vida, o escritor caminhou um bom pedaço nessa direção, pois os contos desse livro são ainda mais curtos que os do livro anterior. Mais uma vez, Rosa escreveu para publicação em periódicos (a revista *Pulso*)¹ e foram-lhe impostas limitações editoriais quanto ao espaço disponível para o texto. Isso levou o escritor a uma "excessiva concentração", conforme observou Paulo Rónai (2009, CCXXXIV), como se suas estórias fossem "romances comprimidos ao máximo".

¹ Cf. Perez *et al.* (1968, p. 212).

Essa forma condensada exigiu do autor um trabalho extremamente cuidadoso com a linguagem.² Sobre *Tutameia*, afirmou ainda Paulo Rónai (2009, p. CCXXXI), que todas as palavras “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”.

Tutameia apresenta uma estrutura bastante singular. O livro é composto por 44 textos e apresenta dois índices: o primeiro apresenta as histórias organizadas em ordem alfabética, havendo uma interrupção desse ordenamento a partir da letra “J”. O conto “João Porém, o criador de perus” é seguido por “Grande Gedeão” e “Reminiscção”, cujas primeiras letras são as iniciais do autor. Depois disso, os contos voltam a seguir o ordenamento alfabético. No segundo índice, as “histórias” são divididas em “Prefácios” e “Contos”. Dos 44 textos, 40 são classificados simplesmente como “Contos” e 4 são chamados de “Prefácios” – embora sejam 4 e só um deles se apresente na abertura do livro; os demais estão dispostos entre as narrativas. Nesse último índice, também se nota uma inversão no título do volume: no primeiro, o título “principal”, *Tutameia*, aparece seguido de *Terceiras histórias*, em tipos menores e entre parêntesis, na linha imediatamente abaixo; no segundo, *Terceiras histórias* aparece com título principal e *Tutameia* vem logo abaixo, em letras menores e entre parêntesis. Como se vê, Rosa inscreveu em seu livro, propositalmente, muitos enigmas. Outro deles é o próprio título do livro – ou melhor, um deles: *Terceiras histórias*. Rosa escreveu as *Primeiras histórias* e publicou, a seguir, as *Terceiras*, sem passar pelas segundas. Sobre esse assunto, vale lembrar este diálogo que, segundo Paulo Rónai, se deu entre ele e o autor de *Tutameia*:

– Por que *Terceiras histórias* – perguntei-lhe – se não houve as segundas?

– Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em *Primeiras histórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as *Segundas histórias*.

– E o que diz o autor?

² Toda a obra de Guimarães Rosa é marcada por um trabalho muito minucioso de linguagem, mas em *Tutameia* isso adquire concentração máxima, o que dá a suas histórias ainda maior densidade de significados.

– O autor não diz nada – respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada. (RÓNAI, 2009, p. CCXXXI)

E o crítico conclui: “Eles’ eram evidentemente os críticos. Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade encontrando prazer em aumentá-la. Dir-se-ia até que neste volume quis adrede submetê-los a uma verdadeira corrida de obstáculos” (RÓNAI, 2009, p. CCXXXI).

Essa arquitetura complexa e enigmática, aliada à extrema condensação de sentidos de que falamos, gera as dificuldades de leitura comumente atribuídas a *Tutameia*, ainda mais que a outros livros de Rosa. E elas foram previstas pelo autor, como demonstram as epígrafes aos dois índices do livro, ambas de Schopenhauer. A primeira diz o seguinte: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (SCHOPENHAUER *apud* ROSA, 1979, p. V). A epígrafe do segundo índice, não por acaso denominado “Índice de releitura”, é a que se segue: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem” (SCHOPENHAUER *apud* ROSA, 1979, p. 202). Ambas, como se percebe, falam da necessidade de uma segunda leitura, que esclareceria o que, da primeira vez, não foi compreendido.

Além dos paratextos, que criam enigmas e mistérios, também a linguagem muito peculiar de *Tutameia* contribui nesse sentido, como foi dito. Na verdade, o experimentalismo de Rosa, que, paradoxalmente, se realiza a partir de um linguajar regional,³ vem impressionando os críticos desde a publicação de suas obras. Estudiosos como Oswaldino Marques (1957), Manuel Cavalcanti Proença (1976)⁴ e Pedro Xisto (cf. COUTINHO, 1983)⁵ foram alguns dos críticos que demonstraram como Rosa trabalhava criativamente a linguagem.

³ O experimentalismo sempre foi característico da literatura urbana, mais aberta à influência estrangeira e aos influxos modernizadores. Já os regionalismos tendem ao realismo e a se utilizarem de recursos literários mais convencionais.

⁴ Proença publicou em 1958 o seu *Trilhas do grande sertão*. Nele consta o capítulo “Aspectos formais”, em que o crítico discute as especificidades da linguagem rosiana.

⁵ “À busca da poesia”, de Pedro Xisto, foi “publicado originalmente como uma série de artigos na *Folha da manhã*. São Paulo, 1957” (COUTINHO, 1983, p. 141).

Proença estudou a originalidade linguística de Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* através da identificação de processos de formação de palavras comuns na língua – como prefixação, sufixação e aglutinação – nos neologismos rosianos; de latinismos, arcaísmos, indianismos e palavras eruditas; e de especificidades de ordem sintática; entre outros procedimentos linguísticos. Aponta também a utilização de alguns recursos próprios à poesia, como aliterações, onomatopéias e rimas, no romance rosiano. Para o crítico, o escritor mineiro “foi buscar palavras onde quer que correspondessem ao seu desejo de música ou força expressional” (PROENÇA, 1976, p. 215). E quando não as encontrava, criava. A linguagem de *Grande sertão: veredas* se caracterizaria, segundo Proença (1976, p. 210), por um “pendor enfático, irrepresável nos limites da linguagem comum. Daí a busca de novas estruturas formais”. O resultado obtido, conforme Proença (1976, p. 211), é uma “reavivação” da linguagem comum, que é “dessorada” e “esvaziada de sua riqueza expressiva”.

Trata-se de uma percepção afim às do próprio Rosa, como o demonstra, por exemplo, o próprio autor em entrevista a Günter Lorenz. Afirma o escritor mineiro: “A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não ideias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar ideias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária [...]” (ROSA, 2009a, p. LVI).

Rosa expressa a mesma visão em carta de 11 de fevereiro de 1964 à tradutora norte-americana, Harriet de Onís:

Sei que o absoluto horror ao lugar comum, à frase feita, ao geral e amorfamente usado querem-se como características do *Sagarana*. A sr^a terá notado que, no livro todo, raríssimas serão as fórmulas usuais. A meu ver, o texto literário precisa de ter gosto, sabor próprio – como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa, isto é, de vida. (ROSA *apud* VERLANGIERI, 1993, p. 218)

A utilização do linguajar sertanejo como base de sua construção verbal tem a mesma função, segundo relata a Günther Lorenz em sua mais longa entrevista: “[...] eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas [*sic*] de minha região, que são linguagem literária e *ainda têm*

sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística” (ROSA, 2009a, p. L., grifo nosso).

Rosa busca, com sua linguagem nova, alcançar a visão nova, para além do estabelecido pelo senso comum. Em 4 de novembro de 1964 escreve a Harriet de Onís:

Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. (ROSA *apud* VERLANGIERI, 1993, p. 21)

O autor de *Tutameia* convoca seu leitor a estar aberto a ângulos de visão não convencionais, a expandir horizontes, para que possa se aproximar da “obscuridade do mistério que é o mundo” – que ele almeja representar em sua obra. É o que diz Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: “as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total” (ROSA, 2009b, p. 203).

Essa forma de composição provoca as dificuldades de leitura de que falamos anteriormente, pois o leitor não dispõe de recursos para decodificá-la automaticamente, o que justifica o hermetismo atribuído ao livro. É por isso que é preciso relê-lo – conforme já indica o aviso de releitura que nos é dado pelas epígrafes aos índices da obra. É também disso que se fala no primeiro prefácio de *Tutameia*, “Aletria e Hermenêutica”, quando é apontada a diferença entre *história* e *estória* e a semelhança entre *estória* e *anedota*. Essas últimas se aproximam, e se diferem da história, porque ambas “escanchar[m] os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2009b, p. 529). O estranhamento, a surpresa, o choque que Rosa almeja provocar com sua linguagem, promove essa abertura da percepção para além dos limites da lógica, pois exige “novas maneiras de sentir e de pensar”, propõe “novos sistemas de pensamento”. É dessa forma que se “aumenta a cabeça para o total”.

Marques e Xisto chamaram mais a atenção para os recursos poéticos utilizados por Rosa em suas narrativas. Seus estudos abordaram, mais detidamente, aspectos como sonoridade e ritmo. Oswaldino Marques

(1957, p. 37), estudando *Sagarana*, “Com o vaqueiro Mariano”, “Pé duro, Chapéu de couro” e “Aquário”, concluiu que Rosa tudo “remagnetiza com seu toque de criação, criando a originalidade com “efeitos estilísticos” obtidos a partir da utilização, inclusive, de recursos poéticos. Segundo o crítico, a obra do autor mineiro mistura as “esferas da poesia e da prosa”, “a sua textura verbal cobre a dupla extensão dessas categorias” (MARQUES, 1957, p. 21). Por isso, “à falta de um termo corrente, fomos forçados a cunhar o vocábulo *prosoema*, para nomeá-la” (MARQUES, 1957, p. 21). Marques (1957, p. 37) afirma que Rosa é o único escritor que conhece capaz de “fazer desabalar diante da gente com a maior fidelidade um animal. A todo galope, ou um rio no arrastão da cheia, ou uma ave frechada através do espaço”, e exemplifica com momentos em que isso ocorre nos contos de *Sagarana*. Marques estuda ainda a forma como Rosa se utiliza de mecanismos da própria língua, de figuras de linguagem e de recursos sonoros para provocar efeitos específicos.

Pedro Xisto (cf. COUTINHO, 1983, p. 115, grifo do autor) ratifica as ideias de Marques, pois entende que a “obra do escritor mineiro repõe em situação (como nunca entre nós e, provavelmente, como muito poucas vezes alhures) o conceito PROSA-POESIA”. O crítico explicita a cadência das palavras em trechos de *Grande sertão: veredas* e de novelas de *Corpo de Baile*, e demonstra como alguns deles podem, inclusive, ser dispostos em versos. Nas palavras de Xisto (cf. COUTINHO, 1983, p. 127), Guimarães Rosa “liberta e reanima a linguagem impressa, paralisada, silente. Ele insufla, tão original quando eficazmente, valores orais, alógicos, poéticos à prosa que, assim, se transfigura numa plurivalência além dos gêneros e dos lugares e dos tempos”.

Outro estudioso que se interessou pelo estudo da poesia na prosa rosiana foi Wilton Cardoso. O crítico lança seu olhar sobre a questão da sonoridade das palavras em “São Marcos”, de *Sagarana*. Cardoso (1966, p. 39) demonstra como Rosa “dá à nota sonora valor próprio” e como a paisagem, no conto, se constrói a partir de elementos auditivos. “Sensível ao poder fônico dos vocábulos, Guimarães Rosa se deixa entregar a combinações léxicas, cujo fim é sem dúvida explorar o seu manancial sonoro” (CARDOSO, 1966, p. 39). O crítico demonstra como os recursos sonoros são aproveitados ao máximo em “O burrinho pedrês”, também de *Sagarana*, no qual o ritmo das frases busca sugerir a cadência da marcha dos bois que compõem a boiada que, no conto, é transportada para ser embarcada numa estação de trem.

Essa característica musical do conto fora observada antes por um “crítico” muito especial: Graciliano Ramos. Em 1938, o escritor alagoano participou como jurado de um concurso literário em que Guimarães Rosa concorreu com um livro de contos, primeira versão do que seria mais tarde *Sagarana*.⁶ Graciliano escreveu, pelo menos, três crônicas sobre o assunto. Duas delas estão publicadas atualmente em *Linhas tortas* (“Um livro inédito” e “Conversa de bastidores”); a terceira foi publicada no segundo número da revista *Teresa* (também sob o título “Um livro inédito”). A reunião das 3 crônicas nos conta a história da publicação de *Sagarana*.⁷

Graciliano (2001, p. 83-85) relata que viu valores na coletânea de contos, mas considerou-a irregular. Em suas palavras, o texto “sobe muito ou desce demais, nunca sendo medíocre” (2001, p. 84). O escritor alagoano considerou que havia na coletânea dois contos “bastante ordinários”, (RAMOS, 1986b, p. 152), mas também “encerra trabalhos como ‘Conversa de bois’, uma verdadeira maravilha” (RAMOS, 1986b, p. 153).

No último texto que escreveu sobre o concurso de 1938, o autor de *Infância* conta que, no final do julgamento, houve “discussão e briga”:

[...] eliminadas as composições menos sólidas, ficamos horas no gabinete de Prudente de Moraes hesitando entre esse volume desigual e o outro, *Maria Perigosa*, que não se elevava nem caía muito. Optei pelo segundo – e, em consequência, Marques Rebelo quis matar-me: gritou, espumou, fez um número excessivo de piruetas ferozes. (RAMOS, 1986a, p. 247)

Rosa acabou ficando com o segundo lugar – Luís Jardim levou o prêmio por esse voto do autor de *Infância*. Graciliano, entretanto, relata que conversou com José Olympio sobre as qualidades do livro de *Viator*, pseudônimo sob o qual o autor iniciante se apresentou no concurso, e o editor se dispôs a publicá-lo também. *Viator*, contudo, não

⁶ Trata-se do prêmio Humberto de Campos, instituído pela editora José Olympio.

⁷ A essa altura (a crônica é de 1944), Graciliano era escritor consagrado. Já na época do concurso era veterano: toda (ou quase toda) a sua obra de ficção estava publicada, e ele integrava o júri de um concurso de literatura promovido pela editora mais importante do momento. Rosa, ao contrário, era escritor iniciante, cuja obra ainda não tinha vindo a conhecimento público.

foi localizado na época. Anos depois do concurso, Graciliano e Rosa chegaram a se encontrar pessoalmente. O autor de *Vidas secas* relatou que, na oportunidade, os dois conversaram sobre o concurso e o livro – que, nessa ocasião, estava para ser publicado pela Editora Universal, em versão revista e bastante depurada, inclusive com contos retirados.

Em “Conversa de bastidores”, Graciliano observa a presença de “numerosos versos para efeito onomatopaico intercalados na prosa” e demonstra sua presença em “O burrinho pedrês”:

[...] fixando a marcha dos bois nos caminhos sertanejos, dois períodos (o primeiro feito de adjetivos aplicáveis ao gado) composto de pentassílabos: “Galhudos, gaiolos, estrelas, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, sambraias, chamurros, chitados, vareiros, silveiros... E o toско da testa do mocho macheado, e as rugas antigas do boi corualão...” Note que temos aí dez aliterações. O rumor dos cascos no chão duro se prolonga – e à página 26 ainda é martelado em dezesseis versos de cinco sílabas: “As ancas balançam, e as vagas de dorsos, de vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no mio, na massa embolada, com atritos de couro, estralos de guampas, estrondo e baques, e o berro queixoso do gado juqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudades dos campos, querência dos pastos de lá do sertão...” (RAMOS, 1986a, p. 248-249)

Essa ideia foi desenvolvida em mais detalhes em outro estudo importante sobre a poesia da linguagem rosiana: o de Ângela Vaz Leão (2009). A estudiosa demonstra que a sonoridade do conto acompanha o processo de uniformização do passo da boiada, ou seja, como o ritmo do conto varia em função da movimentação dos bois durante a viagem, e é “obtido [...] pela extensão dos segmentos, pela distribuição de acentos e pausas, pela repetição de palavras e sons expressivos, pelo jogo de aliterações, assonâncias e rimas” (LEÃO, 2009, p. CXVIII). Assim, a “marcha da boiada [...] pode ser vista e ouvida, tal é o poder sugestivo dos sons, das palavras e das imagens, tal é a justeza do ritmo reproduzido” (LEÃO, 2009, p. CXVIII). Leão observa que

Já nos deslocamentos desordenados da partida, destaca-se um ou outro boi que ganha marcha cadenciada, traduzida pela cadência da frase: “Estampa de boi brioso / Quando corre, bate caixa, / quando anda, amassa o chão”. [...] Pouco a pouco, porém, as

agulhoadas e gritos dos vaqueiros vão uniformizando o passo, o ritmo de um animal vai-se transmitindo a outro, e o gado marcha igual numa cadência só. (LEÃO, 2009, p. CXVIII)

Esse segundo movimento é identificado pela estudiosa no trecho anteriormente citado por Graciliano, composto de 16 pentassílabos: “As ancas balançam...”. A redondilha com acentos na 2ª e na 5ª sílabas, observa Ângela Vaz Leão (2009, p. CXIX), “traduz o ritmo uniforme, mas ainda lento, da boiada” e vai desembocar no terceiro movimento:

Pouco a pouco, a velocidade aumenta, o ritmo dispara e a frase se estrutura em 12 versos trissilábicos, agrupados de quatro em quatro (quase como estrofes) com acentos na 1ª e na 3ª sílabas – tudo isso sublinhado pela pontuação e pela alteração do *b* no 1º grupo, do *d* no 2º e do *v* no 3º: “Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...”. (LEÃO, 2009, p. CXIX)

Por fim,

[...] as cantigas, aboios, toques de berrante, que acabam de aglutinar as reses em um bicho só. A cadência dos bois vai ganhando também homens e cavalos, até que, sem perceber, todos se integram no rebanho. E a estrutura do verso trissilábico volta no fim do parágrafo, retratando a união total do mesmo ritmo e, pela aliteração, o retumbar dos passos na estrada: “E, agora, pronta de todo está ela ficando, cá que cada vaqueiro pega o balanço de busto, sem-querer e imitativo, e que os cavalos gingham bovinamente. Devagar, mal percebido, vão sugados todos pelo rebanho trovejante – pata a pata, casco a casco, soca soca, fasta vento, rola e trota, cabisbaixos, mexe lama, pela estrada, chifres no ar...”. (LEÃO, 2009, p. CXIX)

Também, ou talvez principalmente, na prosa de *Tutameia* esse trabalho de linguagem pode ser observado. Alguns críticos chamaram a atenção para especificidades linguísticas de alguns contos das *Terceiras estórias*. Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 201-217), por exemplo, demonstra como, no conto “Orientação”, realiza-se uma adaptação linguística para sugerir a interpenetração entre o sertão e o mundo do imigrante chinês Yao Tsing-Lao – ou, simplesmente, Quim. A estudiosa

observa, por exemplo, que, esse hipocorístico usado pela população local para nomear o estrangeiro,

[...] vem a ser uma leitura descompromissada e relaxada de um dos mais ilustres e polivalentes monossílabos chineses, o qual fornece o étimo da designação da nacionalidade nas línguas ocidentais a partir do latim. O monossílabo tanto nomeia um dos livros-chave dessa civilização, o *I Ching* ou *I Qing*, quanto a prosápia de uma dinastia, seja a Ch'in pré-cristã [...], seja a última a existir, na primeira metade do século XX, a Ching. Além de ter a vantagem de ser homófono e homógrafo, mesmo que imperfeito em ambos os casos, de *chim*, forma abreviada de chinês. O nome de Quim, alternado com o gentílico chim (o “Quim chim”) vai comandar um sem número de arranjos e permutações verbais [...]. (GALVÃO, 2008, p. 209-210)

A autora demonstra em seu estudo esses “arranjos e permutações verbais”, por exemplo, quando analisa o neologismo “*felizquim* = diminutivo de feliz, por analogia com outros diminutivos da língua, apelando para o morfema diminutivo coloquial *-im*; mas ao mesmo tempo um *mot-valise*, de *feliz* + *Quim*, nome próprio do protagonista, a quem se aplica o adjetivo” (GALVÃO, 2008, p. 212).

Galvão demonstra também como, em “Orientação”,

[...] o tratamento vocabular implica mais outras opções. “Orientação” por assim dizer orientaliza, ou achinesa, a narrativa entretecendo-a: 1) de palavras e sintagmas que evoquem coisas chinesas ou até japonesas, como *leque*, *salamaleque*, *liqueliques*, *cabaia*, *zumbaia*, *quimão*, *rabicho*, *sol-nascente*, *bambus*, *porcelana*, *marfim*, *pólvora*, *bússola*, *dragão*, *mandarim*, *zumbaia*, *arroz*, *mesuras* sem cura; 2) de sons que ressoem a matriz fônica constituída pelo par do nome do protagonista e de seu gentílico: o Quim chim. (GALVÃO, 2008, p. 212-213, grifos da autora)

Leyla Perrone-Moisés, em seu “Orientalismo e orientação em Guimarães Rosa”, aponta outras formas que essa contaminação sertão-oriental tomou no conto rosiano.

O escritor submente a língua portuguesa a um achinesamento, inverso e correlato ao aportuguesamento que o nome Yao Tsing-Lao sofreu até se tornar Joaquim e Quim. O achinesamento do discurso efetuado pelo escritor ocorre, primeiramente, no nível dos

fonemas: “mínima mímica”, “pingue”, “pingo no i”, “pimpolins”, “felizquim”, “liqueliques, refinices, piqueniques”, “tico e nico” etc. Além disso, o fonema *sin*, do radical *sino* (chinês) está disseminado através do conto, com as variantes *quim*, *chim*, *zim*, *sim*: *china*, “*Quim*”, *cozinha*, *chinfrim*, *chinelinhos*, *ensinava-lhe*, *malsinava-o*, “*sínteses*”, “*sim, sim*”, “*sínico*”, “*sutilzinho*”. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 261)

Perrone-Moisés (2000, p. 264-279) vê nessa aproximação entre Brasil e China pela linguagem uma forma de demonstrar que, como se enuncia no conto, “tudo cabe no globo”. Ou deveria caber: “A linguagem poética de Guimarães Rosa sugere que mesmo a maior diferença, aquela que produz maior desentendimento, isto é, a língua, pode ser trabalhada no sentido do acordo e da harmonia, tornando-se ‘melódica’” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 261).

Estudando especificidades linguísticas de dois outros contos de *Tutameia*, “Arroio-das-antas” e “Curtamão”, também notamos a utilização de alguns procedimentos poéticos e buscamos identificar possíveis funções que eles possam desempenhar nessas duas histórias.

No primeiro deles, encontramos a jovem Drizilda, cujo marido havia sido morto pelo irmão. Como ela era muito jovem e não tinha filhos, foi abandonada pelo irmão assassino num povoado distante. Já no segundo parágrafo do conto, “ouvimos”: “De déu em doendo, à desvalença, para no retiro ficar sempre vivendo, desde desengano” (ROSA, 2009b, p. 540). Observa-se nesse trecho a aliteração em /d/ (som que inicia a palavra dor, que expressa o sentimento mais evidente da protagonista nesse momento do texto), a homofonia sonora entre “doendo”, “retiro”, “vivendo” (que sugere a dor em processo continuado, sem término determinável) e um provérbio desvirtuado: “De déu em doendo” ao invés de “de déu em déu”. Nesse último caso, a modificação reúne a ideia do abandono a que Drizilda é submetida em seu “retiro” (o estar “de déu em déu”) com a dor que a nova situação lhe causava.

Drizilda recolhe-se, então, “no limbo, no olvido, no não abolido” (ROSA, 2009b, p. 541). Nesse trecho, onde o ritmo e a rima interna se destacam, marca-se o apagamento da vida anterior da personagem, de seus tempos “idos”. Entretanto, não abolidos. Na última parte do trecho, o ritmo é quebrado pela introdução de um advérbio de negação, que indica que o apagamento não foi completo, algo sobreviveu, o que instaura a

possibilidade de que Drizilda ainda possa recuperar algo do que perdeu: a possibilidade de ter uma vida – o que se confirmará ao final do conto.

“Curtamão” também nos mostra que a prosa de Rosa se apropria de recursos poéticos. O narrador conta que o pedreiro Armandinho queria construir uma casa muito especial para a noiva, “*A mais moderna...*” (ROSA, 2009b, p. 555). A moça, entretanto, fora obrigada a casar-se com outro homem, Requinção. A oposição entre o diminutivo no nome do ex-noivo e o aumentativo presente no do marido da moça dá a dimensão da diferença entre eles: o primeiro era amável e pacífico, queria agradecer a noiva, dar-lhe uma casa especial; enquanto o outro era agressivo e dominador, aparentemente um valentão com poder na região, pois tinha capangas e fora capaz de forçar a família da moça a aceitá-lo como marido para ela.

Mesmo tendo sido desfeito o noivado, o narrador estimula Armandinho a executar seu projeto e, como era oficial pedreiro, fica encarregado da execução da obra: “A moça, daquela futura casa padroeira, tanto fazendo solteira que casada!” (ROSA, 2009b, p. 556). O oficial pedreiro se acreditava desvalorizado pela comunidade e parece ter visto nessa obra a possibilidade de provar o seu valor: “Oficial pedreiro, forro, eu era, nem ordinário nem superior; de chegar a mais me impedia esse contra mim de todos, descreer, desprezo” (ROSA, 2009b, p. 555). Nesse trecho está bem marcada a ideia da negação: estavam todos **contra** ele, **descriam** dele, **desprezam-no**. Pelo menos é o que ele pensava. E, em suas palavras “percebia” a situação “em sina e azo e hora”. Além da dicção rítmica (“em **sina**/ em **azo**/ em **hora**”), percebe-se no trecho também uma relação de continuidade sonora entre as vogais finais de uma palavra com as iniciais da seguinte: **sina** continua em **azo**, que, por sua vez, continua em **hora**. Nessa continuidade sonora vemos representada a ideia do processo da construção da casa, a que o narrador-pedreiro se entrega obsessivamente. No trecho que vem mais abaixo no mesmo parágrafo, a relação de continuidade se dá, principalmente, entre palavras: “me pondo em **pé**, o **pé** em **chão**, o **chão** de **cristão**” (ROSA, 2009b, p. 556). No trecho, “Botados o assento e o soco em o baldrame. A obra abria” (ROSA, 2009b, p. 556), a combinação rítmica das palavras e o uso das consoantes fricativas /v/ e do /t/, bem como os encontros consonantais (**baldrame**, **obra**, **abria**), parecem repetir os movimentos do cerrar e do bater resultantes do trabalho de edificação da casa. A dedicação e o afinco com que o construtor se entrega a sua obra resulta num processo

ágil, veloz, sugerido pela ausência de pontuação em trechos como esse: “Tijolarias areias cimento, logo” (ROSA, 2009b, p. 556).

Esses são apenas alguns exemplos da utilização de recursos poéticos em *Tutameia*. O livro todo, como o cortejo que passa em “Rebimba, o bom”, é “forte grave música” (ROSA, 2009b, p. 653), que, se ouvida, pode abrir as portas para “mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2009b, p. 529).

Referências

CARDOSO, Wilton. A estrutura da composição em Guimarães Rosa. In: LISBOA, Henriqueta *et al.* *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1966. p. 31-49.

COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Mínima Mímica. In: _____. *Mínima Mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 201-217.

LEÃO, Ângela Vaz. O ritmo em “O Burrinho Pedrês”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009. v. I, p. CIV-CXX.

MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. In: _____. *A seta e o alvo*. Análise estrutural de textos e crítica literária. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957. p. 9-129.

OUTRO Sertão. Direção de Adriana Jacobsen e Soraia Vilela. Vitória: Galpão Produções: Instituto Marlin Azul, 2013. (73 min).

PEREZ, Renard *et al.* *Em Memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Orientalismo e orientação em Guimarães Rosa. In: _____. *Inútil Poesia – e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 254-263.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: _____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 155-239.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Serv. Documentação, MEC, 1958.

RAMOS, Graciliano. [Um livro inédito]. *Teresa*, São Paulo, n. 2, p. 82-85, 2001. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2001.116579>.

RAMOS, Graciliano. Conversa de bastidores. In: _____. *Linhas Tortas*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986a. p. 246-249.

RAMOS, Graciliano. Um livro inédito. In: _____. *Linhas Tortas*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986b. p. 152-153.

RÓNAI, Paulo. *Tutameia*. In: ROSA, Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009. v. 1, p. CCXXX-CCXXXVII.

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009a. v. I.

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009b. v. II.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia (Terceiras estórias)*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís: Parte I*. 1993. 362f. Dissertação (Mestrado em Letras Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

Recebido em: 20 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 7 de fevereiro de 2021.