

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANTONIO CARLOS ZACARIAS PINELLI

NO CENTRO DO SEGREDO:
MÝTHOS E LÓGOS EM PRIMEIRAS ESTÓRIAS

CURITIBA

2016



ANTONIO CARLOS ZACARIAS PINELLI

NO CENTRO DO SEGREDO:

MÝTHOS E LÓGOS EM PRIMEIRAS ESTÓRIAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos literários. Linha de pesquisa: Alteridade, mobilidade e tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia da Silva Cardoso.

Curitiba

2016


TERMO DE APROVAÇÃO

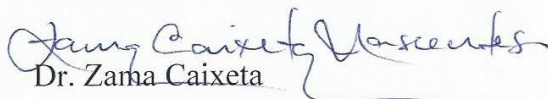


Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima trigésima quinta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **ANTONIO CARLOS ZACARIAS PINELLI**. No dia trinta e um de março de dois mil e dezesseis, às quatorze horas e trinta minutos, no Lab06, 10.º andar, no Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Patrícia da Silva Cardoso, Presidente, Luís Gonçalves Bueno de Camargo e Zama Caixeta designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**NO CENTRO DO SEGREDO: MÝTHOS E LÓGOS EM PRIMEIRAS ESTÓRIAS**”, apresentada por **ANTONIO CARLOS ZACARIAS PINELLI**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Patrícia da Silva Cardoso retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia trinta e um de março de dois mil e dezesseis.


Dr.ª Patrícia da Silva Cardoso


Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo


Dr. Zama Caixeta


Antonio Carlos Zacarias Pinelli



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

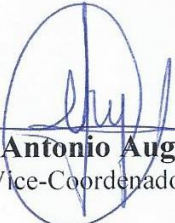
Defesa de dissertação de mestrado de **ANTONIO CARLOS ZACARIAS PINELLI** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Patrícia da Silva Cardoso, Luís Gonçalves Bueno de Camargo e Zama Caixeta arguíram, nesta data, o candidato, que apresentou a dissertação **“NO CENTRO DO SEGREDO: MÝTHOS E LÓGOS EM PRIMEIRAS ESTÓRIAS”**.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr. ^a Patrícia da Silva Cardoso (Presidente)		Aprovado
Dr. Zama Caixeta		APROVADO
Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo		Aprovado

Curitiba, 31 março de 2016.


Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador

À Angelina Maria Reded Zacarias, meu amor MAIOR.

– ‘Uai, Mãe, hoje já é amanhã?!’

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação não seria mais que uma vaga ideia se não fosse a preciosa orientação da Profa. Dra. Patrícia da Silva Cardoso, que há anos me acompanha e me ensina com afeto, paciência e exigência. Obrigado, Patrícia, pela fé que depositou em mim, mesmo quando eu próprio não a encontrava; e por me ensinar a amar pessoalmente a literatura: como quem.

Não poderia deixar de agradecer também o Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Sou grato a todos os funcionários e professores que lá atuam.

Devo sincera gratidão aos professores Antonio Augusto Nery, Célia Maria Arns de Miranda, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Rodrigo Vasconcelos Machado, e Márcio Guimarães.

Em especial, agradeço ao professor Luís Bueno e à professora Marilene Weinhardt, que se dispuseram de bom grado a participar da qualificação deste trabalho, apontando suas deficiências e orientando seu aperfeiçoamento. Do mesmo modo, não poderia deixar de agradecer ao professor Zama Caixeta, da UTFPR, que, de pronto, se dispôs a participar da defesa deste estudo, indicando as revisões necessárias, e prestigiando a pesquisa.

Agradeço também à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio financeiro que patrocinou a presente pesquisa.

Agradeço, igualmente, alguns amigos pela prosa sempre enriquecedora, Paulo Venturelli, Cesar Felipe Pereira, Eumar Kohler, Paulo Roberto Homem de Góes (meu amigo Ramiro), Robson Farley, Gutenberg Bonfadim, Rodrigo Martini, Rafael Delpadre, Rodrigo Araujo (o Rd), Ednei Leal, Paulo Rodrigo Andrade Haiduke, e meu saudoso amigo Eraldo Antônio Benine (o Polaco).

Nunca poderia deixar de reconhecer os meus primeiros mestres da Escola Municipal Pingo de Gente: à professora Déborah Carvalho, que me alfabetizou, e à professora Selma Munhoz, que publicou meu primeiro texto, aos oito anos,

no jornal Gazeta Andiraense, em 1993; como que prevendo um futuro que eu nem imaginava.

Do Colégio Estadual Barbosa Ferraz, toda gratidão à Dona Érica Godoy, que me apresentou os livros e o prazer da leitura, ainda nas primeiras travessias; e à professora Maris Stela Silva, a primeira que me ensinou a relação entre luta e história.

Do Colégio Estadual Ivan Ferreira do Amaral Filho, afetuosa gratidão à professora Maristela Zamoner, que me ensinou a poesia do mundo natural.

Do Colégio Estadual Durval Ramos Filho: presto meus agradecimentos à professora Elizabeth Bonfante, que me apresentou o mistério dos números; e ao professor João Adilson de Oliveira, que me apontou o caminho da docência;

Jamais me esquecerei de seus ensinamentos.

Meu carinho e gratidão à Priscila Kelly Batista, camarada de todas as horas; difíceis e fáceis: querida companheira!

Saudade e agradecimento ao primeiro crítico literário que conheci sem conhecer, o emateriano Jackson Luiz da Cruz Pinelli, meu pai.

Toda gratidão à Angelina Maria Reded Zacarias, a professora da minha vida, a quem este trabalho é dedicado integralmente.

Honesto reconhecimento aos meus queridos Tios e demais familiares: Tio Gordo, Tio Ermesu, Ti'aMauri, Tio Edso, Tio Carlão, Tio Pinelli, Tio Donato, Vó Cida, que cômnicos, e inconscientemente, sempre me guiaram; e à Giovana, minha querida maninha, especial, brejeirinha minha!

Este estudo modesto contou com a colaboração e o incentivo de muitas pessoas. Algumas nem sabem. Outras, já não podem mais saber. Serei sempiternamente grato à minha vó, Luiza Reded Zacarias, que mesmo sem nunca ter aberto um livro de Guimarães Rosa, já me antecipava o que viria a encontrar em suas obras. É em sua memória, vovó; coisa de tresontonte...

*Esses tontos companheiros que me fazem
companhia...*

Meio de moda.

- Isto não é vida!...

- É fase de metamorfose!

Do entreespelho

Guimarães Rosa, 1967

RESUMO

Amparado em Antonio Candido e Eduardo Coutinho, a presente pesquisa tem por objetivo investigar o estatuto do pensamento lógico e do pensamento mítico na obra de 1962, **Primeiras estórias**, de João Guimarães Rosa. Com efeito, em uma abordagem imanente das narrativas rosianas, e a partir do diálogo mais detido com estes dois comentadores e com outros pesquisadores mais recentes da fortuna crítica, construímos o que denominamos sistema composicional dos princípios antitéticos da obra. Esse sistema consiste em uma representação do que entendemos como o processo criativo do volume. Em verdade, esta matriz formal que articula dialeticamente os dois princípios do nosso sistema pode ser reconhecida em todas as narrativas do volume e em todos os níveis de análise. Deste modo, por meio do tensionamento entre o *Mýthos* e o *Lógos*, **Primeiras estórias** pode ser erigida a condição de poesia narrativa, ou *prosoema*, pois embaralha os gêneros da poesia e da prosa em estórias que atualizam o mítico e arcaízam o lógico, em um processo químico de criação. Assim, oralidade, primitivismo, coletividade e o pensamento metafísico-sobrenatural, próprios do *princípio mítico*, estão dialeticamente articulados com o individualismo, com o modernismo, o escrito e o pensamento físico-natural, pressupostos do *princípio lógico*. E a partir dessa dupla raiz composicional é possível reconhecer a unidade do volume, em seu barroquismo linguístico e na sua estrutura especular. Pois a narrativa medial de **Primeiras estórias**, *O espelho*, reflete esse sistema composicional dos princípios antitéticos linguisticamente e articula toda a obra simetricamente, à medida que sua unidade implica a duplicidade do *Mýthos* e *Lógos* enquanto palavra.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa, *Mýthos*, *Lógos*.

ABSTRACT

Supported by Antonio Candido and Eduardo Coutinho, the present study aims to investigate the status of logical thinking and mythical thought in the work of 1962 **Primeiras estórias**, by João Guimarães Rosa. Indeed, in an immanent approach to Rosa's narrative, and from closer dialogue with these two commentators and other more recent researchers of literary criticism, we built what we call compositional system of antithetical principles of work. This system consists of a representation of what we understand as the creative process of the volume. In fact, this formal matrix that articulates dialectically the two principles of our system can be recognized in all the volume of narratives and in all levels of analysis. Thus, through the tensioning between the *Mýthos* and *Lógos*, **Primeiras estórias** can be erected condition of narrative poetry, or *prosoema*, as it scrambles genres of poetry and prose in stories that update the mythical and antiquated the logical, in a chemical process of creation. So orality, primitivism, community and the metaphysical-supernatural thinking, own the mythical principle, are dialectically articulated with individualism, with modernism, written and physical-natural thinking, prerequisites for the logical principle. And from this double root compositional it is possible to recognize the volume's the unit in his baroque language and its structure speculate. Because the medial narrative of **Primeiras estórias**, *O espelho*, reflects these compositional system antithetical principles linguistically and articulates all the work symmetrically, as its unity implies the duplicity of the Word, designed as *Mýthos* and *Lógos*.

KEY-WORDS: Guimarães Rosa, *Mýthos*, *Lógos*.

Sumário

INTRODUÇÃO	13
Capítulo I: <i>MÝTHOS</i> E <i>LÓGOS</i>	17
Capítulo II: ESTÓRIAS	32
I. AS MARGENS: O LAGO	32
II. FAZ-ME-GERADO: DOUTOR	35
III. ÔCO, SOR: O TREM	37
IV. MILAGRE: MIRAGEM	41
V. DEMOS: VOZES	43
VI. O RIO: A FRONTEIRA	45
VII. MEMÓRIA: TEATRO	48
VIII. NENHA: IMEMORIAL.....	50
IX. MEU: AMIGO	53
X. O ANIMAL: O HOMEM	55
XI. TRESBUSCO	57

XII.	NONADA: NOSSA CONDIÇÃO	58
XIII.	IDENTIDADE: ALTERIDADE	60
XIV.	BRANCO: PRETO	63
XV.	LUAS-DE-MEL: LUA-DE-MÉIS	66
XVI.	ALDAZ: AUDAZ	69
XVII.	A FERA: BLASFEMA	71
XVIII.	PERSONA: GENTE	74
XIX.	MANDIOCA: POLVILHO	77
XX.	QUIXOTE: VAGALUME	79
XXI.	MENINOS: MACAQUINHOS	81
 Capítulo III: A SOLUÇÃO GUIMARÃES		85
 CONSIDERAÇÕES FINAIS		113
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		116

INTRODUÇÃO

Nosso contato com **Primeiras estórias**¹ (1962) se deu há sete anos, quando pela primeira vez lemos um conto do livro intitulado *O espelho*. À época, impôs-se-nos um problema que nos obrigou a ler toda a obra. Pouco adiantou. Era um problema demasiado denso para se resolver em apenas uma leitura. Aos poucos fomos então lendo a fortuna crítica à medida que íamos relendo o livro. O volume de trabalhos relacionados à obra ultrapassa de longe a possibilidade de leitura do mais entusiasta crítico. E entre todos os artigos, ensaios, capítulos, livros e comentários com os quais tivemos contato, não se encontra a solução para o problema sobre o qual versa esta dissertação. Apenas um comentador menciona a existência de tal problema. Mas só o faz tangencialmente. Assim, a pesquisa que segue nasceu de uma inquietação que nos ocupou durante a graduação. Como o tempo e as exigências daquela época eram outras, só agora apresentamos nossa contribuição que inevitavelmente é parcial.

Este estudo tem por objetivo compreender o processo de criação composicional de **Primeiras estórias**, de João Guimarães Rosa, à luz dos trabalhos críticos de Antonio Cândido e Eduardo Coutinho. De fato, estes dois críticos encontram em **Grande sertão: veredas** (1956) o que podemos denominar como a dialética do *Mýthos* e do *Lógos*, ou seja, a presença constante e dinâmica de elementos do universo mítico e do universo lógico em uma poética narrativa que orienta todo o processo de criação do romance, que se realiza em legítima reversibilidade, onde estas duas categorias aparentemente opostas não se excluem. Assim, a hipótese deste estudo é verificar se este mesmo procedimento criativo se repete em **Primeiras estórias**.

Isto posto, o problema do estatuto do pensamento mítico e do pensamento lógico em **Primeiras estórias**, enquanto dupla raiz composicional do livro, é o objeto de investigação dessa pesquisa. Em verdade, o *Mýthos* e o *Lógos*, aqui compreendidos como dois princípios narrativos, são duas categorias constantes

¹ ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. Esta é a edição comemorativa na qual se ampara todo este estudo.

no universo ficcional rosiano, e se efetuam em todos os níveis de sua poética narrativa. Em nosso recorte, que se restringe aos 21 contos de **Primeiras estórias**, podemos de imediato reconhecer o princípio mítico e o princípio lógico num conto como *O espelho*, onde elementos da tradição mítica são a todo o momento mobilizados nas figuras de Narciso, Terêncio, Tirésias, e a “Prudência, como divindade alegórica” (ROSA, 2005, p. 118), e justapostos a elementos próprios do universo lógico-racional do mundo moderno: à relatividade do tempo e do espaço, à evolução darwiniana da vida, “para não dizer o urgir científico” (ROSA, 2005, p 116).

Por isso, a título de demonstração, este estudo assumiu a estrutura que se segue.

O primeiro capítulo se constitui como uma investigação conceitual e historiográfica, a fim de demarcar os limites e o campo semântico do que entendemos por *Mýthos* e *Lógos*; as especificidades destes dois princípios narrativos serão delimitadas neste primeiro momento, onde se propõe um modelo de análise, um sistema interpretativo que nos oriente durante o processo de leitura.

Num segundo movimento, mergulhamos na obra de Rosa. Assim, o objetivo deste capítulo é rastrear nas estórias do volume a presença do pensamento mítico e do pensamento lógico, levando-se em conta a oposição entre o *Mýthos* e *Lógos* enquanto dois princípios composicionais antitéticos, cujo tensionamento se desdobra na linguagem, na orquestração de vozes narrativas, e na arquitetura do livro. Este é o capítulo mais extenso do estudo. Todavia, não se pretende esgotar todas as implicações que a proposta da pesquisa traz à tona. Com efeito, neste capítulo, nosso mergulho ainda se dá nas águas mais superficiais da obra.

O movimento seguinte é a síntese dos dois capítulos anteriores. Nele se encontra a análise mais detida do estudo, sobre o conto meão do volume.

Por fim, as considerações finais que encerram este trabalho apontam a necessidade de se ampliar o escopo do estudo para as outras obras do autor,

de modo a evidenciar que este problema não é exclusividade de **Primeiras estórias**.

Porém, antes de tudo, uma nota de esclarecimento metodológica se faz necessária. E são as considerações de Todorov, prefaciando a edição francesa de **Estética da Criação Verbal** (2003, p. 33-34), que orientam metodologicamente esse trabalho:

O trabalho do crítico comporta três partes. Num primeiro nível, trata-se do simples estabelecimento dos fatos, cujo ideal, diz Bakhtin, é a precisão: recolher os dados materiais, reconstruir o contexto histórico. Na outra extremidade do espectro situa-se a explicação por leis: sociológicas, psicológicas, até mesmo biológicas (cf. Estetika, p 343). Ambos são legítimos e necessários. Mas é entre eles, de certo modo, que se situa a atividade mais específica e mais importante do crítico e do pesquisador em ciências humanas: é a interpretação como diálogo, a única que permite recobrar a liberdade humana.²

Portanto, em uma abordagem dialógica, pretende-se aqui recolher com o máximo de precisão possível os dados materiais, e por meio deles, reconstruir o contexto histórico e literário de **Primeiras estórias**. Conjuntamente, deseja-se ainda explicar em termos mais rígidos (sociológicos, psicológicos, e biológicos), este fenômeno literário que marcou para sempre nossas letras. E é na dialética deste procedimento que se apoia nossa análise.

Ou seja, a partir da análise textual e do diálogo com a fortuna crítica do autor, pretende-se demonstrar como o nosso sistema heurístico reflete o processo de criação composicional de **Primeiras estórias**, que se realiza ao mesmo tempo mítica e lógica, pois suas estórias espelham no uso peculiar da linguagem, na sua orquestração de vozes e em sua arquitetura essa matriz formal.

Entretanto, o presente estudo não enseja ou arrisca uma análise quantitativa. Não por considerá-la desnecessária, senão por exigir mais do que podemos oferecer no momento. Neste sentido, observamos que uma

² TODOROV, T. *Prefácio à edição francesa*. (Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão). __In: BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, XXXI e XXXII. (Tradução de Paulo Bezerra).

abordagem filológica possa vir a contribuir futuramente, sobremaneira, para os apontamentos que aqui, vez por outra, ainda se realizam embrionários.

Portanto, assim concebida, a arte literária rosiana é, antes de tudo, a arte da palavra onde o *Mýthos* e o *Lógos* se manifestam dinamicamente e de modo não excludente. Seu idioleto, em toda a sua plasticidade, nos demonstra isso, pois nele essas duas visões de mundo estão em tensionamento. A polifonia de seus narradores, outrossim, corrobora nossas considerações. Por fim, a topologia da obra, seu arranjo e sua estrutura, também apoiam nosso comentário. E por tudo isso a contística rosiana deve ser compreendida como poesia narrativa. Afinal, também os gêneros clássicos da literatura se realizam de acordo com o tensionamento que nosso modelo de leitura sustenta.

Capítulo I

MÝTHOS E LÓGOS

I

Neste capítulo se encontra a tentativa de definição do que aqui compreendemos como os dois princípios narrativos de **Primeiras estórias**: o *Mýthos* e o *Lógos*. A esta razão formal denominamos dupla raiz composicional da obra; ou simplesmente sistema heurístico dos princípios antitéticos do volume.

Sendo assim, Jean-Pierre Vernant (1992, p. 173)³ nos serve de apoio, tendo em vista que este helenista da nossa historiografia recente já nos demonstrou como o distanciamento entre *Mýthos* e *logos* se deu entre os séculos oitavo e quarto A.C. Segundo o teórico, inicialmente, antes da palavra escrita sofrer uma mudança de estatuto entre os gregos, o pensamento mítico e o pensamento lógico não se opunham. Ainda de acordo com Vernant, o *Lógos* liberta-se do *Mýthos* com o surgimento da filosofia. Essa libertação é tributária de uma nova ordem política, econômica e social da *pólis* grega. É reflexo do afastamento entre religião e filosofia, do surgimento das cidades e da moeda, do nascimento da matemática enquanto discurso de coerência interna, e de uma separação definitiva entre a análise da sociedade e a análise da natureza. De acordo com o francês:

O pensamento racional tem um registro civil: conhece-se a sua data e o seu lugar de nascimento. Foi no século VI antes da nossa era, nas cidades gregas da Ásia Menor, que surgiu uma forma de reflexão nova, inteiramente positiva, sobre a natureza.⁴ (VERNANT, 1973, p. 293)

³ VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

⁴ VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os Gregos**. São Paulo: Ed. da USP, 1973.

Ou seja, as narrativas orais, outrora ritualizadas liturgicamente em coletividade, que descreviam as 'origens' do mundo, da sociedade e da natureza, aos poucos, vai cedendo lugar a uma nova forma de pensamento, inteiramente positiva. A emergência da escrita, do cidadão, e do filósofo, marca o nascimento da nossa razão. Pois,

por intermédio da palavra e da escrita, o filósofo dirige-se a toda a cidade, a todas as cidades. Oferece as suas revelações a uma publicidade completa. Ao trazer o 'mistério' a praça pública, em plena ágora, converte-o em um objeto de debate público e contraditório, no qual argumentação dialética acaba por superar a iluminação sobrenatural. (VERNANT, 1973, p. 309)

Pois bem, de acordo com Vernant, nos domínios dessa nova razão não há mais espaço para o sobrenatural, para o maravilhoso, ou para o fantástico, em linguagem todoroviana. E ainda que o mistério seja posto a público, em plena ágora, a rejeição às explicações sobrenaturais, bem como a nova ordem política e jurídica da *pólis*, a nova ordem social institucionalizada pela escrita e seus novos gêneros, é muito diversa das narrativas míticas.

"Sob esta forma categórica, o novo princípio, que preside ao pensamento racional, consagra a ruptura com a antiga lógica do mito" (VERNANT, 1973, p. 318). Essa ruptura categórica com o pensamento mítico, seus gêneros e ritos, chamamos *Lógos*, ou simplesmente princípio lógico.

Entretanto, "não existe uma imaculada concepção de razão" (1973, p. 318). Essa razão que o ocidente viu nascer entre os gregos não é a nossa: "esta razão experimental de ciência contemporânea, orientada para os fatos e para a sua sistematização teórica" (1973, p. 319). A nossa razão madura é moderna, mas nasceu na Grécia. Doravante, a essa mesma razão denominamos princípio lógico, ou simplesmente, *Lógos*.

Outro estudioso que confirma nossa hipótese de leitura, se quisermos refinar ainda mais nosso conceito dos princípios narrativos presentes em

Primeiras histórias, é Mircea Eliade (1978). De fato, segundo o professor romeno,

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 1978, p. 11)

Portanto, de acordo com Eliade, o *Mýthos* está intimamente ligado ao primitivo, ao sagrado, aos Entes Sobrenaturais. Nesse sentido, o mítico é essencialmente narrativo, pois 'relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial'; e 'narra como uma realidade passou a existir'. Não obstante essa concepção de *Mýthos*, as narrativas míticas aos poucos vão se apagando, ao passo que o *Lógos* surge enquanto nova racionalidade, despida das 'erupções do sagrado'. (ELIADE, 1978, p. 12). Assim, já distante da filosofia, da história, e das ciências de um modo geral, o *Mýthos* vai se abrigar nas artes, sendo atualizado pela literatura. Ainda segundo Eliade, nas sociedades arcaicas, o homem devia 'conhecer os mitos, e aprender o segredo da origem das coisas' (ELIADE, 1978, p. 18), pois somente assim ele poderia repetir o ato criador. E criar só era possível por meio da palavra recitada: na arte literária.

Também Cassirer aponta essa relação estreita e constitutiva entre a palavra e o *Mýthos*. Para o filósofo polonês

A linguagem e o mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. (CASSIRER, 1985, p. 106).

Destarte, a linguagem e o *Mýthos* nascem juntos, pois são a expressão do mesmo ato fundamental: da transposição simbólica do conteúdo sensorial. Ou seja, tanto as narrativas míticas como a fala (ou signo linguístico) são ramos diversos da elevação da percepção sensível transposta a realização simbólica.

E também aqui estamos diante de dois termos que brotam e se apartam de uma mesma vontade metafórica; porque se de um lado tem-se a conceituação lógico-discursiva, do outro encontra-se a conceituação mítico-linguística. Em outras palavras, se em um extremo há o *Lógos*, caracterizado por um esforço de ampliação sintética e de coerência interna, onde as partes se articulam formando o todo, sem que isso desvirtue as partes; no outro extremo se eleva o *Mýthos*, caracterizado pelo esforço de concentração e nivelamento, de borramento e reversibilidade das diferenças específicas.

Portanto, ainda com Cassirer, é possível reconhecer no *Mýthos* um primeiro esforço racionalizante, visto que nos primórdios da civilização tudo estava unificado, à medida que religião, ciência e arte se realizavam todas juntas a um só tempo. Com o desenvolvimento do pensamento lógico-científico, estes campos do conhecimento vão se afastando, e o *Lógos* vai aos poucos conquistando sua supremacia sobre o *Mýthos*, que vai se realizar essencialmente no campo das artes.

Por seu turno, mas em uma abordagem antropológica, Lévi-Strauss (1987)⁵ também se debruça sobre a questão do *Mýthos* e sua relação com o pensamento racional. Para o antropólogo francês, a última ruptura entre o pensamento mítico e o pensamento lógico se deu entre os séculos XVII e XVIII:

O fosso, a separação real, entre a ciência e aquilo que poderíamos denominar pensamento mitológico, para encontrar um nome, embora não seja exatamente isso, ocorreu nos séculos XVII e XVIII. Por essa altura, com Bacon, Descartes, Newton e outros, tornou-se necessário à ciência levantar-se e afirmar-se contra as velhas gerações de pensamento místico e mítico, e pensou-se então que a ciência só podia existir se voltasse costas ao mundo dos sentidos, o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos; o mundo sensorial é um mundo ilusório, ao passo que o mundo real seria um mundo de propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o testemunho dos sentidos. Este movimento foi provavelmente necessário, pois a experiência demonstra-nos que, graças a esta separação – este cisma, se se quiser –, o pensamento científico encontrou condições para se autoconstituir. (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 06).

⁵ Referimo-nos aqui a primeira conferência de 1977, *O encontro do mito e da ciência*, ministrada por Lévi-Strauss para o programa Ideas, da Rádio CBC. A palestra foi transcrita e publicada no ano seguinte, na obra **Mith and Meaning**, pela Universidade de Toronto. LÉVI-STRAUSS, C. **Mito e significado**. (Tradução de António Marques Bessa). Lisboa: Edições 70, 1987.

De fato, de acordo com Lévi-Strauss, foi a Revolução Científica que promoveu o derradeiro ‘cisma’ entre o pensamento mítico e o pensamento lógico. Entretanto, apesar dessa ruptura ser necessária, o cientista aponta que ela nunca foi definitiva. E ao confrontar o pensamento ‘primitivo’ e a mentalidade civilizada, o antropólogo estabelece que o traço definidor da cosmologia mítica é o fato de ela se encerrar na modalidade produtiva da língua, ou seja, na fala. Assim, para o estruturalista, é preciso reconhecer que o principal traço característico dos povos ‘primitivos’ não é sua inferioridade ou precariedade intelectual, senão o fato de suas culturas e mitologias serem próprias das comunidades “sem escrita”; ao passo que o pensamento moderno, que o autor chama de “pensamento científico” (LÉVI-STRAUSS, 1987, p.11), privilegia a escrita como a modalidade onde deve circular o conhecimento.

Desse modo, podemos reafirmar, a partir das considerações do antropólogo francês, em consonância com os apontamentos de Vernant, que a oposição entre o que aqui chamamos de *Mýthos* e *Lógos*, reflete igualmente um afastamento entre a modalidade produtiva e a modalidade prestigiada da língua.

São inúmeros os pensadores que já se debruçaram sobre esta questão da relação entre o pensamento mítico e o pensamento lógico. Não pretendemos esgotar aqui os diálogos com estes estudiosos. Procedemos um recorte e deixamos de lado vários proeminentes teóricos porque, para nossos propósitos, os até aqui apontados são suficientes. Assim, os trabalhos de Wilhelm Nestle (1940), Martin Heidegger (1942), Victor Jabouille (1986), Eleazar M. Mielietinski (1987), Stanley Jeyaraja Tambiah (1990), Richard Buxton e Glenn Warren Most (1999), Éliane Scoubas (2009), entre outros, foram deixados de lado por exigirem mais tempo do que temos. Registre-se, porém, a consciente arbitrariedade de nossa recorte.

Assim, o pensamento racional-lógico se libertou do pensamento mítico-sobrenatural. E a oposição entre *Mýthos* e *Lógos* pôde, finalmente, ser caracterizada de modo mais claro.

Podemos assim caracterizar essas duas categorias, enquanto princípios narrativos: se de um lado, o *Weltanschauung* mítico admite explicações

sobrenaturais para fenômenos naturais e é produto genuinamente oral de uma tradição coletiva associada a um rito; por outro, o pensamento lógico é eminentemente escrito, individual, filho da cidade (VERNANT, 1973, p. 319), e racional, ao passo que toda explanação metafísica é desconsiderada por este princípio.

Isto posto, concebemos *Mýthos* e *logos*, a despeito de suas genealogias, como a matriz formal de dois princípios antagônicos.

Em outras palavras, por *Mýthos*, entendemos a narrativa essencialmente oral e metafísica, eminentemente rural, que descreve as origens e as causas primeiras; e por *Lógos*, compreendemos a narrativa racional e citadina, cujo registro privilegiado é a escrita, que se debruça sobre os fenômenos da natureza e os descreve purgados de quaisquer especulações sobrenaturais.

Rastrear a presença destes dois elementos em **Primeiras estórias** será o próximo movimento deste estudo.

II

Como toda obra prima **Primeiras estórias** é um volume ambíguo. Com efeito, o oxímoro parece ser o centro da teoria da literatura rosiana, e sua poética narrativa expressa essa matriz formal. É sobre essa hipótese de leitura que versa esta dissertação.

Sendo assim, constituído por vinte e uma narrativas, o livro se apresenta como um conjunto de 'estórias'. Mas, afinal, o que são estórias? Que gênero textual é este? Qual a sua especificidade? No que este gênero se diferencia e/ou se assemelha da novela, do conto, do ensaio, da apologia ou da parábola? Ele, porventura, guarda semelhanças com a poesia?

Esta questão tem levantado dúvidas desde as primeiras edições do livro. Paulo Rónai foi o primeiro a se debruçar sobre este problema que surge logo na capa do volume:

O epíteto não alude a trabalhos da mocidade ou anteriores já publicados em volumes, e sim à novidade do gênero adotado, a *estória*. Esse neologismo de sabor popular, adotado por número crescente de ficcionistas e críticos, embora ainda não registrado pelos dicionaristas, destina-se a absorver um dos significados de “história”, o de “conto” (= short story). A oposição conceitual resulta nitidamente deste trecho de “Nenhum, nenhuma”: “Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável.”

Embora o termo, hoje em dia, já apareça também sem conotação folclórica, referido às narrativas de Guimarães Rosa envolve-se numa aura mágica, num halo de maravilhosa ingenuidade, que as torna visceralmente diferentes de quaisquer outras. ⁶ (RÓNAI, 2005, p. 22).

De fato, os contos de **Primeiras estórias** estão envoltos em uma aura mágica, folclórica, fantástica e maravilhosa. Realmente, as narrativas do volume estão inundadas pelo elemento mítico, ritualístico, religioso, oral e rural. Com efeito, o campo semântico do advérbio do título alude ao mais antigo, ao anterior, ao primitivo, ao elementar, às narrativas orais, às “ruínas de antigas narrativas” dos narradores benjaminianos⁷ (1985, p. 221). Todavia, a oralidade não é apenas registrada tal qual como se realiza nos fatos de língua cotidianos, ao passo que o registro rosiano raramente é apenas documental. Assim, se as marcas da oralidade estão presentes por todo o volume, não se pode afirmar que sejam apenas transcrições dialetais. E é o elemento lógico, citadina, que subverte o dialeto local, transmutando-o num barroquismo linguístico único, que a crítica mais de uma vez chamou de idioma rosiano. Portanto, estórias não são apenas narrativas folclóricas, ainda que com elas guardem semelhança. Antes, o gênero adotado pelo autor reflete a tensão oral/escrita já evocada no título.

O próprio Guimarães Rosa define estória como uma narrativa anedótica⁸. Em *Aletria e hermenêutica*, o primeiro prefácio de **Tutameia** (1967), o autor nos provoca: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a história. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (ROSA, 2009, p. 29); mas sua conceituação muito mais ironiza do que ajuda.

⁶ RÓNAI, P. *Os vastos espaços*. __In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

⁷ BENJAMIN, W. *O narrador: Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. __In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. (Tradução de Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁸ ROSA, J. **Tutameia**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2009.

Eduardo Coutinho, por sua vez, amparado em Dacanal (1973), já discorreu sobre a coexistência não excludente de duas cosmologias em **Grande sertão: veredas**. Para o crítico, no romance-síntese de Guimarães Rosa é possível vislumbrar como “(...) o *Mýthos* e o *Lógos*, coexistem em intensa e constante tensão”⁹ (COUTINHO, 2002, p. 113). Do mesmo modo, esta dupla raiz composicional se realiza em **Primeiras estórias**.

Nesta esteira, entendemos estória como a narrativa que tensiona o pensamento mítico e o pensamento lógico: o relato racional e a narrativa fantástica. Essa tensão não excludente se desdobra em todos os níveis da obra. Ou seja, ela parte da palavra, já prenunciada no título, e se desdobra no nível da sentença, ressoa na retórica, e repercute na arquitetura do livro. Por fim, projeta-se no efeito estético inquietante que a leitura nos lega. Em outras palavras, esta tensão reflete uma concepção de literatura que dialoga e atualiza a tradição mítica, e interpela e responde à cosmovisão lógica da modernidade tardia.

Assim, para além do título de sabor mítico, a estrutura do volume também demonstra como um princípio racional orienta a composição da obra. Ora, os vinte e um contos estão simetricamente distribuídos no volume. E estão equilibrada e elegantemente separados pela décima primeira estória intitulada *O espelho*. Além deste dado, os contos moldura, o primeiro e o último, narram a estória do mesmo personagem: o Menino. Este gosto pelo equilíbrio, pela uniformidade, pela harmonia, entretanto, só num primeiro olhar nos convence. A leitura das estórias, em seu conjunto, nos prova como essa estrutura é apenas aparentemente simétrica e qualquer representação esquemática¹⁰ do livro como um todo não se sustenta com tranquilidade, ao passo que a obra é também, na dimensão da composição, arquitetada de acordo com o princípio mítico.

Tanto que, segundo Rónai (2005, p. 21), as “tentativas de explicações acabam, sem querer, apoiando o traço de desenhos cuja magia está no esvaimento dos contornos, por dar expressão matemática a um conjunto em que não há equações perfeitas”. Não obstante, ainda que corramos esse risco, é

⁹ COUTINHO, E. *O logos e o mythos no universo narrativo de Grande sertão: veredas*. __In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 1º sem. 2002.

¹⁰ De acordo com Vilem Flusser, a interpretação “afrouxa a densidade e traduz o conto da camada vivencial para a intelectual”. (apud RÓNAI, 2005, 21).

necessário fazer o que nos cabe. Compreender que à crítica cabe o papel de dialogar, o mais objetivamente possível, com o texto. E aceitar o desafio que a poética rosiana nos impõe enquanto glosadores. Sem deixar, contudo, de vivenciá-la em toda sua exuberância.

Por isso, insistimos que, se há um desejo racional que orienta a composição da obra, também é verdade que uma vontade cega e irracional a guia; ou, pelo menos, uma racionalidade pertencente a outra convenção de razão a orienta.

III

A esse respeito, Antonio Candido, em sua ontológica investigação acerca da ambigüidade em **Grande sertão: veredas**, reconhece que

(...) estes diversos planos da ambigüidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, _ que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todos se exprimem na ambigüidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo. ¹¹ (CANDIDO, 1964, p. 135).

Em verdade, é “nessa atmosfera reversível, onde se cortam o mágico e o lógico, o lendário e o real”¹² que nós mergulhamos quando submersos no texto rosiano.

E nós podemos ver que o real é inteligível sem o fantástico e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real. Nesta grande obra combinam-se o mito e o logos, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente (...) ¹³. (CANDIDO, 1964, p. 139).

¹¹ CANDIDO, A. *O homem dos avessos*. __In: **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1964, 135.

¹² CANDIDO, 1964, p. 135.

¹³ CANDIDO, 1964, p. 139.

Se essas premissas forem então aceitas se “verá no livro um movimento que afinal reconduz do mito ao fato”¹⁴. (CANDIDO, 1964, p. 139). E, novamente, do fato ao mito.

Se assim procedermos, podemos então entender o que são as estórias rosianas. São as narrativas onde o pensamento mítico e o pensamento lógico estão de tal modo imbricados numa mesma cosmologia, que esta tensão reverbera, ressoa e repercute – em linguagem bachelardiana¹⁵ – em todos os níveis da obra, impedindo, inclusive, o leitor e o crítico de categorizar o texto do modo mais elementar: afinal de contas, estória é prosa ou poesia?

Realmente, mais de um comentador já vacilou diante desta questão primária. Oswaldino Marques, por exemplo, chamou o jorro verbal presente no **Grande Sertão: veredas** de ‘prosoema’. Alberto da Costa e Silva, por seu turno, em **Estas Primeiras estórias**¹⁶, axiomatiza: “Prosoema é ‘Quadrinho da estória’, do livro que faz par com este, *Tutaméia*”. (COSTA e SILVA, 2005, p. 11).

Também Walnice Nogueira Galvão¹⁷, declara que o autor de **Sagarana** (1946),

No que ultrapassou o Regionalismo, distanciando-se, foi no apuro formal, no caráter experimentalista da linguagem, na erudição poliglótica, no trato com a literatura universal de seu tempo, de que os regionalistas não dispunham ou a que não atribuíam importância. E no fato de escrever prosa como quem escreve poesia, ou seja, palavra por palavra, ou até fonema por fonema.

Assim, da tensão inicial entre o princípio mítico e o princípio lógico, desdobra-se ainda esta outra tensão entre a poesia e prosa. É por isso que, contrariando a tradição crítica, que tende a chamar de contística um dado

¹⁴ CANDIDO, 1964. p. 139.

¹⁵ Ver BACHELARD, G. **A poética do espaço**. (Tradução de António Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1989.

¹⁶ COSTA e SILVA, A. *Estas Primeiras estórias*. ___ In: **Primeiras estórias**. 1ª ed. especial, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

¹⁷ GALVÃO, W. N. *O mago do verbo*. ___ In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 343-351, 1º sem. 2002. Disponível no endereço: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Parte01_art27.pdf

conjunto de contos, aqui decidimos por tratá-la como poética narrativa, uma vez que esta caracterização do volume parece mais de acordo com o texto rosiano.

Primeiras estórias, portanto, são as narrativas em que o mítico e o lógico não coincidem; mas também não se excluem. Em alguma medida, resgatam o sentido primeiro de *Mýthos* e *Lógos* da era pré-socrática. Mas os tensiona de tal modo que o efeito estético é a partir daí, dessa matriz formal, projetado e realizado. Nas estórias, a palavra escrita assimila a palavra falada. O moderno convive com o arcaico. E o científico não invalida o fantástico, bem como o racional não sobressai sobre o irracional.

Destarte, nos domínios da retórica da ficção rosiana, *Lógos* e *Mýthos* não se excluem, como já dito; antes, se atravessam, assimilando um as marcas do outro, em simbiose e hibridismo, pois a metafísica rural do universo sertanejo, eminentemente oral, a todo momento é confrontada com o pensamento racional moderno, escrito e cidadão.

IV

A fortuna crítica da obra é inesgotável e controversa. De acordo com João Roberto Maia (2007), é possível reconhecer, pelo menos, duas vertentes interpretativas na crítica rosiana:

Um choque de posições críticas na recepção da obra de Guimarães Rosa, centrada principalmente no Grande sertão: veredas, é o que se manifesta entre as interpretações que privilegiam o misticismo e aquelas cujo foco está nos modos como o romance desvenda e problematiza a experiência histórica brasileira.¹⁸

¹⁸ MAIA, J. R. *Sobre a crítica de Guimarães Rosa*. __In: **Espéculo**. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Nº 37, Madrid, 2007. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/quimaro.html>

Há de se ressaltar ainda a existência de uma terceira via, além da mística-metafísica e da histórica-sociológica; há a vereda linguística: a que se debruça sobre a língua rosiana propriamente dita.

Por outro lado, estas três veredas exegéticas, apenas simplificam uma diversidade enorme de abordagens. Assim, se por um lado, alguns comentadores podem ser facilmente encaixados nesta tríade, como é o caso de Francis Utéza¹⁹, Kathrin Rosenfield²⁰, Heloísa Vilhena de Araujo²¹ e Ana Paula Pacheco²², por outro, onde situar Antonio Candido, Walnice Nogueira Galvão, Davi Arrigucci Jr., Roberto Schwarz, José Antonio Pasta Júnior e Alfredo Bosi?

Não se pretende aqui esgotar a fortuna crítica do escritor de Cordisburgo. Entre a infinidade de críticos com quem vamos dialogar destacam-se ao final deste trabalho os estudos mais recentes que se debruçaram sobre **Primeiras estórias**, a fim de compreender-se melhor o estado da arte.

Assim, na segunda sessão do terceiro capítulo deste estudo, em regressão, demonstra-se como os trabalhos mais recentes de Pacheco (2006) e Araujo (1998) lançam pouca luz em nosso problema. E é no estudo da década de 80 realizado por Alfredo Bosi que encontramos uma vereda hermenêutica mais fecunda para os nossos interesses, porque o professor problematiza o olhar lançado na década anterior por Willi Bolle (1973), e amadurece os primeiros apontamentos de Antonio Candido em seu clássico ensaio sobre a reversibilidade em Guimarães Rosa (1957).

Há que se destacar ainda mais dois trabalhos recentes que resgatam as primeiras leituras das narrativas rosianas e se revelam fontes muito importantes para o nosso estudo. O primeiro é o artigo de Eduardo Coutinho (2002), que recorta claramente a nossa problemática em **Grande sertão: veredas**. O segundo é o estudo do professor Luís Bueno (2014), que elucida definitivamente

¹⁹ UTÉZA, F. **JGR: metafísica do Grande sertão**. São Paulo, EDUSP, 1994.

²⁰ ROSENFELD, K. **Descaminhos do demo: Tradição e ruptura em Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.

²¹ ARAÚJO, H. **O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarim, 1996.

²² PACHECO, A. P. **O lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa**. São Paulo: Nankin, 2006.

a dupla estrutura do primeiro livro de estórias de Guimarães Rosa, ao demonstrar com seu ‘método de leitura’²³ como o volume traz já em si as segundas estórias:

O que o método narrativo das duas estórias permite aos contos de *Primeiras estórias* é uma figuração complexa que coloca em relação diferentes sistemas de valores sem elidir nenhum deles, sem alçar um à condição de norma e o outro à de desvio. Ao contrário, eles convivem e colidem, impedindo o leitor de tirar conclusões apressadas. (BUENO, 2014, p. 163)

V

Há, porém, o “desenho lógico”²⁴, de Roberto Schwarz (1965), que representa muito bem **Grande-Sertão: Veredas** (1956) e, possivelmente, pode desvelar o cerne de toda a prosa-poética do criador de ‘Diadorim’:

Quisemos até aqui, discutir o modo pelo qual coexistem na obra de Guimarães Rosa os gêneros épico e dramático, responsáveis por sua estrutura e ordenação. O gênero lírico ficou excluído, por ser antes uma atitude em face da linguagem e da realidade, da relação entre as duas, que uma concepção de arquitetura narrativa. A sua presença é questão de tom; é compatível com os outros gêneros e pode realizar-se a um tempo com eles. Não pede, portanto, localização à parte no desenho lógico da obra, não força o acréscimo de uma perna ao nosso T. Seu lugar e modo de ser estão, ao menos em parte, determinados pela estrutura que tentamos apontar; é nela que deve estribar o exame do comportamento específico da linguagem.²⁵

²³ Gostaríamos de registrar aqui nosso sincero agradecimento ao professor Luís Bueno, da Universidade Federal do Paraná, que nos cedeu gentilmente o texto em questão quando este ainda não estava publicado. Para uma maior compreensão sobre o tema ver: BUENO, L. *Segundas estórias: uma outra leitura de “Famigerado”*. __In: **O eixo e a roda**, v. 23, n. 1, p. 147-164, 2014.

²⁴ SCHWARZ, R. *Grande-Sertão: a fala*. __In: **A sereia e o desconfiado**. Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1965, p. 25.

²⁵ SCHWARZ, 1965, p. 24-25.

Realmente, Schwarz figura sua interpretação com uma trave horizontal e outra perpendicular, onde uma trave representa a “situação dramática”²⁶, e outra os “longos excursos de cunho épico”²⁷. Conquanto, se Schwarz tivesse escrito este ensaio uns cinco anos depois (de *A sereia e o desconfiado*), certamente teria acrescentado uma perna ao seu T. Representaria sua interpretação com um Y – onde a trave vertical, figurando a ‘prosoema’, é que sustentaria a “situação dramática” e as “excursões épicas” – em atenção ao seu último Princípio para Crítica Literária²⁸, publicado no livro **O pai de família e outros estudos**, de 1970.

Esta estrutura também se realiza em **Primeiras estórias**. Mormente, em seu centrômero. E, como a narrativa de ‘Riobaldo’, a estória medial do livro também

(...) começa por um traço, travessão, sinal colocado pelo autor para comunicar a sua ausência. (...) haveria acordo com o travessão (...) as primeiras palavras, entretanto, mostram que não (...) e sabemos que não está só, que há colóquio (...) sua presença é patente apenas pelo reflexo (...).²⁹

Realmente, n’*O espelho* temos um monólogo em situação dialógica. A estória, como em **Grande sertão: veredas**, também começa por um travessão. E é neste conto que podemos observar com mais nitidez o que chamamos de dupla raiz composicional do volume. A ambiguidade é de tal modo ali intensificada, que fica difícil não reconhecê-la. O *Mýthos* e o *Lógos* estão ali tão imbricados, que é impossível dissociá-los, e a própria narrativa não acaba senão por uma interrogação. É esta narrativa que contém a(s) chave(s) interpretativa(s)³⁰ da obra que levou o autor à Academia Brasileira de Letras em 1962. Mas só voltaremos a ela no último capítulo deste trabalho.

²⁶ SCHWARZ, 1965, p. 25.

²⁷ SCHWARZ, 1965, p. 25.

²⁸ ‘19 – Muito cuidado com o óbvio. O mais seguro é sempre documentá-lo estatisticamente! Use um gráfico se houver espaço.’

²⁹ SCHWARZ, 1965, p. 25.

³⁰ É no mínimo curioso notar que no índice ilustrado de **Primeiras estórias**, feito por Luís Jardim, n’*O espelho*, figuram duas chaves equidistantes de uma carranca, envolta em teia de aranha.

VI

Portanto, a análise que se segue tem por objetivo testar nossa hipótese de leitura. Ou seja, é por meio do mergulho nas estórias que se pretende agora demonstrar como é possível reconhecer no conjunto dos textos da coletânea um oxímoro primordial: que justapõe o *Mýthos* e o *logos*, em um processo dialético de criação, que se realiza em todos os níveis da obra, e no leitor. Do título eminentemente mítico, que em pleonasma faz clara referência ao *Mýthos*, à arquitetura racional, onde o equilíbrio e a simetria aludem ao *Lógos*. É do tensionamento entre estes dois princípios narrativos antitéticos que se erige **Primeiras estórias**, cuja dupla raiz composicional pode ser percebida desde o primeiro momento.

Esta matriz formal, então, é marcada pela oposição não excludente de princípios contrários. Sendo o princípio mítico predominantemente oral, rural, metafísico e arcaico, ao passo que o princípio lógico é marcado pelo registro escrito, citadino, lógico-racional e moderno. Contudo, esse esquema simplificador só se torna claro se concebido organicamente no seio da narrativa, onde a língua e a retórica rosiana o confirmam, como se verá mais adiante. Realmente, esta dupla raiz criativa é toda posta em movimento numa tessitura extremamente dinâmica e vivaz, onde um princípio atravessa o outro, dialeticamente, em constante criação e recriação metalinguística, numa linguagem barroca, toda transfigurada, pela marca deste oxímoro composicional: mítico e lógico.

Além, é claro, da lemniscata de Bernoulli, presente em todas as outras estórias; com exceção de *Nenhum, nenhuma*. (Rosa, 2005, 211-213).

Capítulo II

ESTÓRIAS

O capítulo que se segue tem por objetivo demonstrar a presença do nosso modelo heurístico em cada uma das estórias do volume. Contudo, nossa análise aqui não se detém de modo a esgotar as implicações e as ilações do nosso sistema exegeticó. Por ora, o capítulo enseja apenas uma visão panorâmica do conjunto, ainda que tenha se seccionado de acordo com a estrutura do livro.

Sobrevoemos, então, o texto rosiano, a fim de entender como o *Mýthos* e o *Lógos* se encontram em cada um destes ‘prosoemas’.

I AS MARGENS: O LAGO

A narrativa que abre o volume leva o título de *As margens da alegria*. Em cinco movimentos, esta é a estória do “Menino”³¹:

Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos. A Mãe e o Pai vinham trazê-lo ao aeroporto. A Tia e o Tio tomavam conta dele. Sorria-se, saudava-se, todos se ouviam e falavam. O avião era da Companhia, especial, de quatro lugares. Respondiam-lhe a todas as perguntas, até o piloto conversou com ele. O vôo ia ser pouco mais de duas horas. O menino fremia no acorçóo, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair. A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária. Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para espaço em branco. O Menino.

³¹ ROSA, 2005, p. 49.

Como se vê, estamos diante de um narrador onisciente, que nos narra uma estória em terceira pessoa. O primeiro movimento é marcado pela ambientação e um sumário onde a apresentação das personagens se realiza por intermédio de um narrador “fidedigno”; isto é, ‘ele fala ou actua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor implícito)’³².

E logo no primeiro parágrafo o *Mýthos* e o *Lógos* se impõem enquanto princípios narrativos antitéticos. O menino, criança anônima, personagem mítica por excelência, parte do interior, com os Tios, adultos, personagens que encarnam o princípio lógico, para a ‘grande cidade’, onde o *Lógos* prevalece sobre o *Mýthos*. E nessa viagem, o menino se metamorfoseia em Menino: ‘num crescer e desconter-se’.

A priori, destaquemos as ‘margens’, em oposição ao leito, no título do conto. A narração rosiana é, de fato, fluida, líquida, como um rio (tema constante em sua poética narrativa). Ou seja, o título já anuncia o jorro verbal que conduz a composição da obra: onde o *Mýthos* e o *Lógos* se atravessam, onde o arcaico e o moderno se misturam. O autor implícito nos conduz para dentro deste rio. Atravessar esse rio é o desafio da obra. O leitor assim se vê obrigado a abandonar a sua confortável posição maniqueísta, automatizada pela língua cotidiana, para adentrar no rio da estória, onde a terceira margem de um rio se constitui língua, mítica e lógica: porque palavra. O leitor está, pois, na margem deste rio de três margens, onde não há ponte; está, assim, na iminência do mergulho.

O elemento moderno que aparece logo no parágrafo inicial: o “aeroporto”, figura o princípio lógico na cidade. A viagem, a mudança no espaço, anunciada no segundo período, reflete também uma mudança no protagonista. Não obstante, a “viagem inventada no feliz” não ter origem certa, tem destino definido: “onde se construía a grande cidade”. Há, pois, um deslocamento do interior à metrópole, bem como das margens para o centro; isto é, do espaço privilegiado do *Mýthos* para o espaço por excelência lógico.

³² BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. (Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro). Lisboa-Portugal: Arcádia, 1980, p. 174.

O segundo movimento contrasta com o primeiro. Nele sobressai o elemento arcaico e natural que ainda não aparecia do movimento inicial. As árvores, os cipós e as orquídeas, os índios, a onça, e o som dos pássaros tocam o Menino: “Isso que abriu seu coração”, nos diz o narrador. Assim, “O Menino riu, com todo o coração”³³ quando viu o peru no terreiro da casa.

Em um procedimento dialético, o terceiro movimento se constitui como um amálgama entre o moderno e o arcaico: o *jeep*, e a “aparição angélica dos papagaios”, as seriemas, os engenheiros, a vida e a morte (“_ seu desaparecer no espaço”³⁴) do peru, são os motivos desse movimento, que se encerra com o anúncio do lago: “*Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago...*”. No plano simbólico, o lago representa a persistência do *Mýthos* no seio do *Lógos*; onde os elementos modernos, próprios do princípio lógico, são as margens de um lago mítico, primordial.

O movimento seguinte é marcado pela “cincuntristeza” do “Menino” e sua “renúncia à curiosidade”. E todo o ambiente igualmente se enche de “desgosto e desengano”, a exuberância natural da vida dá lugar ao aeroporto em construção (“_ transitavam no extenso as compressoras, caçambas, cilindros, o carneiro socando com seus dentes de pilões, as betumadoras”), pelo “mundo maquinal”. “A árvore, que morrera tanto”, no plano simbólico, representa a tensão entre a vida e a morte, a alegria e a tristeza, o moderno e o arcaico, o mítico e o lógico.

No último movimento o “Menino” vislumbra outro peru, no quintal. Em uma descrição schopenhaueriana, este outro peru (“Menor, menos muito” que o primeiro), come a cabeça do peru morto: “Movia-o um ódio”. “O Menino não entendia” como o mundo “Trevava” (neologismo forjado da verbalização do substantivo ‘treva’).

Porém, um vagalume, o primeiro, surgia da escuridão; “era lindo!”. A oscilação entre a escuridão e a luz, a vacilação entre o bem e o mal, bem como o movimento entre a vida e a morte, encerra a estória, que deste modo ambíguo,

³³ ROSA, 2005, p. 51.

³⁴ ROSA, 2005, p. 52.

inaugura o livro. Assim, o “menino” se torna o “Menino”, ao passo que descobre a morte: às margens da vida; a fria lógica da vida: às margens do lago mítico.

Há que se notar ainda a pontuação não gramatical presente na estória; que simula a melodia da fala. Ou seja, veja-se a oralização da escrita como um recurso poético. E por outro lado, os personagens adultos que são grafados em caixa alta, como é o caso do Tio e da Tia, representam a proeminência da escrita.

Ademais, para além da tensão entre escrita e fala, há ainda o tensionamento entre os personagens adultos e infantis; estes últimos muito presentes no livro. De fato, a composição deste constituinte ficcional, o personagem, revela a nossa ambiguidade hermenêutica. Aqui, neste primeiro prosaema, o menino figura como o personagem de olhar mítico e primitivo, cuja fala e pensamento, estão ainda em ‘fase hieroglífica’, e por seu turno, os adultos, são a própria figuração do mundo lógico, que apresenta ao Menino, ‘um miligrama de morte’.

II FAZ-ME-GERADO: DOUTOR

A segunda estória do volume é intitulada *Famigerado*. Nela, um narrador protagonista conta uma anedota:

Foi de incerta feita – o evento. Quem pode esperar coisas tão sem pés nem cabeça? Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela.³⁵

O enredo desta narrativa é, talvez, o mais insólito do volume. Lembrando muito as ‘*Terceiras estórias*’. Trata-se, pois, da visita inesperada de Damázio, um temido jagunço da região, a um doutor médico, a fim de lhe perguntar o que significa a palavra “fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-

³⁵ ROSA, 2005, p. 55.

geraldo...”³⁶, uma vez que o jagunço foi assim chamado por um “moço do Governo”³⁷, e cismou com o epíteto.

O *Mýthos*, personificado em Damásio, procura a personificação do *Lógos*, o doutor narrador. Há uma tensão e o conflito se impõe já no segundo parágrafo: “O cavaleiro esse – o oh-homen-oh – com cara de nenhum amigo”³⁸ (...) vem, pois, indagar o doutor, o que quer dizer o léxico, uma vez que não domina a variedade prestigiada da língua, e está “à revelia”³⁹ com o moço do Governo que lhe imputou tal nome. Mas disso só sabemos à medida que a leitura avança. O narrador se mostra temeroso: “O medo me miava.”⁴⁰ Tanto que engana o narratário com sua definição eufêmica de “famigerado”, porque teme que alguém tenha “feito intriga”⁴¹.

Por outro lado, também é enganado, de acordo com “o método de leitura” do professor Luís Bueno (2014, p. 157), ao passo que “o ritmo dos acontecimentos é determinado por Damázio”, que fala com “dificultação”⁴², mas “estava em armas”⁴³, e acompanhado de mais três homens.

O conflito potencial, entretanto, encerra-se de modo jocoso: “tese para alto rir”⁴⁴. Assim, a tragédia anunciada é transformada em comédia, em anedota, em galhofa, em causo. A lógica arcaica das armas dá lugar as palavras. Aqui o princípio mítico e o princípio lógico estão tensionados ao limite, tanto que a ambiguidade dos personagens se desdobra na própria constituição da voz narrativa, que se realiza duplicada, como bem demonstrado pelo professor Bueno em sua análise das segundas estórias.

No plano linguístico, o contraste entre as duas vozes ostenta a matriz composicional do volume. Em outras palavras, a raiz formal do livro se realiza por intermédio dos dois princípios narrativos até aqui sugeridos: o princípio

³⁶ ROSA, 2005, p. 57.

³⁷ ROSA, 2005, p. 59.

³⁸ ROSA, 2005, p. 55.

³⁹ ROSA, 2005, p. 57.

⁴⁰ ROSA, 2005, p. 56.

⁴¹ ROSA, 2005, p. 57.

⁴² ROSA, 2005, p. 57.

⁴³ ROSA, 2005, p. 56.

⁴⁴ ROSA, 2005, p. 59.

mítico, oral, coletivo, irracional, rural e arcaico; e o princípio lógico, escrito, racional, cidadão, individual e moderno.

Vejam os por exemplo como a voz do narratário é modulada neste contexto: “_Saiba vosmecê que saí ind’hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta, pelo claro...”⁴⁵. Os arcaísmos, as marcas da oralidade, a inocente ignorância em face da palavra escrita, são marcas de um personagem essencialmente mítico.

Por seu turno, na voz do narrador predomina o princípio lógico, o pensamento racional, o domínio elegante da fala carregada de traços da escrita. É assim que o doutor responde à pergunta de Damázio: “_Famigerado é inóxico, é ‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’...”⁴⁶. E complementa, diante da insistência do narratário: “Vilta nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...”.

A tensão fica ainda mais clara no desfecho do diálogo, quando Damázio, definitivo, indaga: “Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão na Escritura?”. Ora, a referência às palavras sagradas, da tradição cristã, pressupõe o pensamento religioso e coletivo, o princípio mítico. As marcas arcaicas, orais, e a presença da ‘Escritura’ (com letra maiúscula), são ironicamente invertidas na resposta final do narrador: “Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...”

A simultânea presença do princípio mítico e do princípio lógico então encerram o conto. E a tensão inicial dá lugar ao convívio entre um princípio e outro, e viram ‘tese para alto rir’.

III OCO, SOR: O TREM

⁴⁵ ROSA, 2005, p. 57.

⁴⁶ ROSA, 2005, p. 58.

Sorôco, sua mãe, sua filha é a terceira narrativa do livro:

Aquele carro parara na linha de resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o expresso do Rio, e estava lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação. Não era um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo. A gente reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos. A gente sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição. Ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre. O trem do sertão passava às 12h45m.⁴⁷

Já no primeiro período do conto, por meio de um sumário, é apresentado o carro ‘vindo do expresso do Rio’: da cidade. O trem, elemento moderno por excelência, representante do *Lógos*, é todo ‘novo’, e servirá para levar ‘duas mulheres, para longe, para sempre’. E é no último período deste parágrafo inicial que os elementos lógicos cedem ao princípio mítico, quando sabemos que estamos no ‘sertão’; que é onde o trem passa às ‘12h45m’.

De modo flaubertiano, o narrador dramatizado ambienta o cenário em uma estação de trem. Há um “ajuntamento” de pessoas presentes, e o narrador se encontra junto delas, ele é um ‘centro de consciência’ (BOOTH, 1980, p. 168).

O personagem principal só aparece no segundo parágrafo, acompanhando sua mãe e filha, que não têm nome. No plano do enredo, a narrativa se desenrola com a ida de Sorôco, o protagonista, acompanhando sua filha e sua mãe à estação. Elas vão a “Barbacena”⁴⁸, “em hospícios”⁴⁹, enquanto ele fica na vila. É uma família simples e pobre. Por isso, o “Governo” é que paga as despesas do internamento das duas “transtornadas pobrezinhas”⁵⁰. Porém, na estação, a senhora e a menina pegam a cantar. Cantiga que “ninguém não

⁴⁷ ROSA, 2005, p. 61.

⁴⁸ ROSA, 2005, p. 62. Note-se o apelo histórico desse dado. Ver **O holocausto brasileiro**, de Daniela Arbex (ARBEX, 2013). Em verdade, de acordo com nosso sistema heurístico, o hospital de Barbacena indicia o pensamento lógico, o *Lógos*, que por toda a narrativa será tensionado pelo relato mítico. Tanto, que os limites da razão encerram esta estória, problematizando a nossa convenção de racionalidade.

⁴⁹ ROSA, 2005, p. 63.

⁵⁰ ROSA, 2005, p. 62.

entendia”⁵¹. Sorôco, assim, deixa-as sob os cuidados de Nenêgo e José Abençoado, que vão acompanhá-las até seu destino, para nunca mais voltar.

Quando o trem parte, indiferente como veio, levando a mãe e a filha de Sorôco, é ele quem pega a cantar, desatinado, pois sabia que sua filha e mãe partiam para a morte. Todos, então o acompanham, como numa procissão, todos cantam “aquele canto sem razão”⁵² e seguem Sorôco: “A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga.”⁵³

Neste ‘prosoema’, não é apenas a fronteira entre razão e loucura que é problematizada. O limite entre o *Mýthos* e o *Lógos* é tensionado a tal ponto que se desdobra nos limites do espaço rural e citadino, uma vez que é o trem da cidade, a mando do Governo, que atravessa o sertão, e leva a gente embora. No plano simbólico, é o trem um signo da modernidade, do mundo lógico, que ao passar pelo espaço mítico, leva embora uma parte dele para nunca mais. Porém, como tudo é reversível neste conto, ao contrário do que parece, o *Mýthos* arrebatava todo o povoado, que canta coletivamente a mesma ‘chirimía’⁵⁴, que as duas que foram levadas cantavam. E os que estão ali presentes, acham-se finalmente no “oco sem beiras” do mítico, num arrebatamento coletivo.

Neste ínterim, neste exato instante, esse narrador coletivo, mítico, afirma:

A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação. (ROSA, 2005, p. 64)

Do ponto de vista semântico, a primeira pessoa do plural, não apenas insere o leitor na estação, como também o orienta a entender coletivamente aquele arrebatamento que arrasta todo o povo. No que se refere à sintaxe,

⁵¹ ROSA, 2005, p. 63.

⁵² ROSA, 2005, p. 64.

⁵³ ROSA, 2005, p. 64.

⁵⁴ Além de instrumento, *Chirimía* é também um estilo musical latino-americano, de tradição europeia e assimilação colombiana, do Vale do Cauca, mais especificamente de Popayán.

extremamente fragmentada, pode-se concluir que a virgulação, muito frequente, marca o ritmo e a melodia do canto desatinado, que invade a narrativa. E juntamente com as aliterações e assonâncias constituem o que Haroldo de Campos chama de “deformação oral”⁵⁵ da metalinguagem rosiana. Ou seja, é a presença do princípio mítico refletido na narração.

Na dimensão lexicogênica, nas escolhas morfológicas, encontramos desde o título um processo polissêmico de formação de palavra: Sorôco é um vocábulo ambíguo. Representa um substantivo próprio formado a partir de um pronome: senhor (que por deformação mítica-oral se realiza barroquizado como sor); e um adjetivo: oco. Com efeito, por composição, tem-se: o sor oco. Portanto, sor é grafado como que foneticamente, e aglutinado ao adjetivo, transforma-se em: Sorôco. O protagonista, assim, é um símbolo, um instrumento (*Chirimía*), que ressoa o canto coletivo e mítico, em contraste com uma dor surda e rouca do trem, enviada do mundo moderno para o sertão.

No entanto, como nada é estanque nesta coletânea de estórias; nada igualmente é absoluto neste poema narrativo. Assim, apesar de a canção ser descrita como um ‘canto sem razão’, há que se levar em conta que não necessariamente a cantiga seja irracional, consoante nosso sistema exegetico. Afinal, estamos diante de um processo dinâmico e dialético, e não de uma dicotomia estática. Nesse sentido, é possível compreender este canto pertencendo a outra convenção de razão. Outra convenção que problematiza a fronteira simples entre o racional e o irracional. Pertencendo a outra ordem de razão: mítica e lógica. Tanto que o limiar entre a lucidez e a loucura ao final do conto não se determina.

E o ‘método de leitura’, das vozes que concorrem e não se excluem, do professor Luís Bueno⁵⁶ corrobora nossa leitura. Afinal, a voz narrativa que por toda a estória predominava racional, no desfecho, inversamente, realiza-se em canto arrebatado, ‘de desatino’; “A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga”, conclui o narrador. (ROSA, 2005, p. 64).

⁵⁵ CAMPOS, H. *A linguagem do Iauaretê*. __In: **Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literárias**. Petrópolis: Vozes, 1967, p. 47.

⁵⁶ BUENO, L. 2014, p. 157

IV MILAGRE: MIRAGEM

O quarto conto, *A menina de lá*, é a estória de “Ninhinha”:

Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus. O Pai, pequeno sitiante, lidava com vacas e arroz; a Mãe, urucuiana, nunca tirava o terço da mão, mesmo quando matando galinhas ou passando descompostura em alguém. E ela, menininha, por nome Maria, Ninhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes.⁵⁷

Pois bem, ao contrário da estória anterior, que começava com a presença do princípio lógico e terminava com sua partida, aqui está-se no espaço mítico por excelência. As referências iniciais à tradição religiosa, a apresentação sumária do Pai, sitiante, e da Mãe, beata que nunca tirava o terço da mão, e o próprio nome da menininha, Maria, só faz trazer para o primeiro plano da narrativa a presença do *Mýthos*.

Narrada predominantemente em primeira pessoa, o conto é uma subversiva fábula pueril (fábula onde o sapo “está trabalhando um feitiço”⁵⁸, e não é um príncipe transformado por um encanto). De fato, a protagonista, “Ninhinha, com seus quase quatro anos, não incomodava ninguém”⁵⁹. Sua mais marcante característica era a quietude e a linguagem ainda em processo de aquisição: “Ninguém entende muita coisa que ela fala...”⁶⁰ dizia a mãe, o pai, e Tiântonia.

O problema da estória surge quando a menininha começa, supostamente, a fazer milagres: “Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres.” O aspecto religioso, sobrenatural, reflete o princípio mítico de nossa raiz

⁵⁷ ROSA, 2005, p. 65.

⁵⁸ ROSA, 2005, p. 67.

⁵⁹ ROSA, 2005, p. 65.

⁶⁰ ROSA, 2005, p. 65.

composicional. E se por um lado, “o que ela queria, que falava, súbito acontecia”⁶¹, por outro, queria “muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita.” E novamente o princípio lógico é justaposto ao mítico. Aqui, a dissonância entre os dois princípios de nossa matriz se realizam de modo a um não invalidar a outro.

Também o poder da palavra encantada dos contos de fadas é o palimpsesto⁶² desta narrativa. Entretanto, a palavra mágica, mítica, nunca é certa e a própria família se mantém incerta a respeito dos poderes de Nininha:

Decidiram guardar segredo. Não viessem ali os curiosos, gente maldosa e interesseira, com escândalos. Ou os padres, o bispo, quisessem tomar conta da menina, levá-la para sério convento. Ninguém, nem os parentes de mais perto, devia saber. Também o Pai, Tiantônia e a Mãe, nem queriam versar conversas, sentiam um medo extraordinário da coisa. Achavam ilusão. (ROSA, 2005, p. 67)

Em seguida, porém, a menina anuncia o próprio enterro com “um caixãozinho cor-de-rosa”⁶³ e morre, então, subitamente. Assim, contrariando a estória de Sorôco, que ia do lógico ao mítico, aqui o que se tem é o movimento oposto. A narrativa que começava em tom sobrenatural, com elementos religiosos, cujo clímax do enredo eram os milagres, de súbito esbarra. Acaba friamente.

Com efeito, os parcos índices do princípio lógico que apareciam até a morte da protagonista, impõem-se na morte repentina da personagem, símbolo máximo do pensamento racional.

⁶¹ ROSA, 2005, p. 67.

⁶² “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor.” (GENETTE, 2005, p. 5).

⁶³ ROSA, 2005, p. 69.

No plano estritamente linguístico o que esta estória reitera é o poder mágico da palavra e do princípio mítico. Potência poética da literatura que cria um mundo à parte, e nele se realiza em ficção, como se o próprio mundo não fosse o suficiente.

O narrador não fidedigno ambienta o espaço com vagueza dissimulada: “Atrás da Serra do Mim”... e, ao final da estória, não se sabe se a menina era milagreira mesmo, ou o povo assim compreendia. O leitor, por sua vez, não sabe se houve milagre, por meio da palavra mágica, ou se tudo não foi mais que a impressão do narrador, pois novamente, aqui, o narrador intervém, conversa com a protagonista, e tudo o que sabemos dela é por intermédio dessa voz que no meio de sua narração afirma: “Ninhinha gostava de mim”; afetado que está pela estória de Santa menininha.

V DEMOS: VOZES

Os irmãos Dagobé é o título da quinta estória:

Enorme desgraça. Estava-se no velório de Damastor Dagobé, o mais velho dos quatro irmão, absolutamente facínoras. A casa não era pequena; mas nela mal cabiam os que vinham fazer quarto. Todos preferiam ficar perto do defunto, todos temiam mais ou menos os três vivos.⁶⁴

O primeiro período anuncia a morte e a tragédia. E a narrativa começa com o velório de Damastor Dagobé. À medida que a narração avança, vamos sabendo que Damastor não morreu de doença ou fatalidade. Damastor, facínora, morreu de morte matada pelas mãos de Liojorge. Todavia, nem o vilão, nem o herói, são os protagonistas ou antagonistas desta narrativa, “porque os verdadeiros protagonistas não são os irmãos Dagobé nem o Liojorge, mas o povo, o ‘pessoal’ que assiste ao velório e ao enterro e comenta os fatos” (BOLLE,

⁶⁴ ROSA, 2005, p. 71.

1973, p. 95). Assim, duas vozes narrativas se entretecem, num oscilar entre o princípio mítico, numa voz coletiva, e o princípio lógico, numa voz individualizada que tudo acompanha. De fato, é na voz narrativa, e em sua polifonia, que nossa raiz composicional se realiza com maior nitidez. Neste conto, é na figura ambígua do narrador que o mítico e o lógico se tensionam: é por meio da fórmula <<a gente>>, que ora se realiza enquanto discurso indireto e ora se faz discurso indireto livre.

O leitor, por sua vez, é levado por toda a narração a esperar uma vingança por parte dos irmãos que trazem no nome a insígnia do mítico. Afinal, “(...), no lugar, ali nem havia autoridade” (ROSA, 2005, p. 73); tampouco, padre (ROSA, 2005, p. 75). Assim, no clímax da narrativa, quando o assassino Liojorge se apresenta em pleno velório, para ajudar a levar o assassinado, em esquife, para o enterro, em prova “que matara com respeito”, as vozes narrativas se confundem. Mas nunca se unificam ou se excluem, pois se realizam a um só tempo, num só movimento.

Porém, Derval, Doricão e Dismundo, no momento mesmo do enterro do irmão, não se vingam; ao contrário do esperado por todos. Apenas Doricão afirma: “Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado...”. E, como em *Famigerado*, a tragédia anunciada desde o primeiro período da narrativa, ‘desgraça’ prevista pela lógica local do mundo não civilizado, mítico, onde impera a justiça das armas, dá lugar à palavra pacificadora, símbolo maior do mundo civilizado, moderno e racional.

Com efeito, a ambientação que abre a narrativa, eminentemente mítica, aos poucos, vai dando lugar ao nosso princípio lógico, que se realiza na voz de quem menos se esperava, quando Doricão diz a todo o povoado: “A gente, vamos’embora, morar em cidade grande...”

Por fim, se assumirmos a presença das segundas estórias na coletânea, como postula o professor Luís Bueno (2014), podemos reconhecer como a tensão de vozes no conto se dá em todos os níveis da narrativa. Veja-se, por exemplo, a passagem em que, aos cantos, o povo comenta e reconhece certo ‘contentamento’ nos irmãos:

Sendo o que se comentava, aos cantos, sem ócio de língua e lábios, num sussuruído, nas tantas perturbações. Pelo que, aqueles Dagobés; brutos só de assomos, mas treitentos, também, de guardar brasas em pote, e os chefes de tudo, não iam deixar uma paga em paz: se via que estavam de tenção feita. Por isso mesmo, era que não conseguiam disfarçar o certo contentamento, perto do rir. Saboreavam já o sangrar. Sempre, a cada podido momento, em sutil tornavam a juntar-se, num vão de janela, no miúdo confabulejo. Bebiam. Nunca um dos três se distanciava dos outros: o que era, que se acautelavam? E a eles se chegava, vez pós vez, algum comparecente, mais compadre, mais confioso – trazia notícias, segredava. (ROSA, 2005, p. 72-73)

E contrariando a nossa expectativa, as vozes indagativas desses narradores nos informam apenas sutilmente, que o que se sabia era que o vilão Damastor, com sua ‘chefia despótica’, era tão sordidamente avaro “ou mais, quanto mandão e cruel, sabia-se que havia deixado boa quantia de dinheiro, em notas, em caixa.” (ROSA, 2005, p. 72).

Então, a segunda estória, que subjaz no entrecruzar-se de vozes narrativas, é a estória dos três irmãos subjugados pelo finado. Assim, se a primeira estória nos apresenta quatro irmãos malvados, que aterrorizam o vilarejo, a segunda nos aponta a maldade de apenas um Dagobé, que cruel e mandão, obrigava os irmãos.

VI O RIO: A FRONTEIRA

O sexto conto é *A terceira margem do rio*. Esta é, sem sombra de dúvidas, a narrativa mais bem executada do livro. Enigmática, a estória é narrada pelo filho de um homem que decide viver no meio de um rio: “Largo, de não se poder ver a forma da outra beira.”⁶⁵

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me

⁶⁵ ROSA, 2005, p. 77.

alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa.⁶⁶

Dramatizada, a voz narrativa do filho nos conta a estória de sua vida. Na dimensão do enredo, a situação central do conto é estabelecida pela relação entre o filho narrador e seu pai, que com a canoa que mandou fazer para si, passa a viver no meio do rio. Note-se, porém, que logo no primeiro período, na sentença inaugural do conto, temos a figura do pai caracterizada pelo equilíbrio, pela racionalidade, por ser “homem cumpridor, ordeiro, positivo”. E esta metamorfose, anunciada desde o primeiro parágrafo, põe em movimento toda a narrativa.

Deste ponto de vista, estamos diante do fantástico, do absurdo, de uma narrativa repleta de elementos maravilhosos, próprios da tradição mítica. A oralidade se faz presente a todo momento, como quando a mãe, que por uma única vez se pronuncia, e dirigindo-se ao pai da família exorta: “_Cê vai, ocê fique, você nunca volte!”. Inundada que está pela oralidade, a narrativa reflete poeticamente o distanciamento que se realiza com a separação do pai e da família, numa gradação que se projeta na língua, no prolongamento registrado pelo pronome: *Cê, ocê, você*. Note-se, entretanto, que esta gradação aponta para um movimento do campo da oralidade para o da norma culta, do *Mýthos* para o *Lógos*.

A personificação do rio, já anunciada no título do conto, igualmente, inunda os outros constituintes ficcionais, e conquista dimensões de protagonista, numa dinâmica extremamente viva, cuja qualquer representação esquemática desmorone diante da complexidade e da fluidez do prosaema.

O rito, por sua vez, pode ser vislumbrado na primeira noite, quando, coletivamente, “em beirada de rio”, acenderam-se fogueiras, “enquanto que, no alumiado delas, se rezava e se chamava”. Assim, em segundo plano, temos a família do nosso narrador, que após a decisão do pai, aos poucos, abandona as

⁶⁶ ROSA, 2005, p. 77.

margens do rio, e vai para a cidade, restando apenas o narrador, na zona rural, velando o pai.

Todavia, o princípio lógico se faz presente no esforço do narrador em tentar racionalizar, para o seu narratário, sem fazer véspera, essa metamorfose do pai que “virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e do pelos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu (...)”. Essa concepção fria, moderna, da vida é mobilizada pelo nosso princípio lógico, e faz o narrador se perguntar: “Sou doido?”.

Assim, se nossos dois princípios narrativos, enquanto processo criativo composicional das estórias do volume, não são o suficiente para abarcar toda a dinâmica desta narrativa, não é verdade que ele não nos ajude a apreender, ao menos em uma das suas pétalas, o significado desta apologia mítica, que em tom elegíaco, vela a tradição personificada no pai.

Este narrador anônimo espera por anos o retorno do pai. Mas ele só regressa quando o filho propõe uma troca: “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas as vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...”⁶⁷. Contudo, na hora em que finalmente o pai reaparece, como quem vem da morte, “da parte do além”, o filho foge apavorado.

Ou seja, quando o *Mýthos* emerge, encarnado no pai, o filho, símbolo do *Lógos*, às margens do mito, foge, apavorado, com medo de também se metamorfosear em *Mýthos*.

Assim, a narrativa se encerra como uma parábola, uma estória, e representa a dinâmica entre o princípio mítico e o princípio lógico da matriz formal do livro. *A terceira margem do rio* é a narrativa que melhor expõe o procedimento de criação composicional da poética narrativa rosiana. Talvez por isso, ela seja tão incontornável, pressuposta que está já presente na fortuna crítica do autor.

⁶⁷ ROSA, 2005, p. 82.

VII MEMÓRIA: TEATRO

Pirlimpisquice é a sétima narrativa do livro.

Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de Oh. O estilo espavorido. Ao que sei, que se saiba, ninguém soube sozinho direito o que houve. Ainda, hoje adiante, anos a gente se lembra: mas, mais do repente que da desordem, e menos da desordem do que do rumor. Depois, os padres falaram em pôr fim a festas dessas, no Colégio. Quem nada podia mesmo explicar, o ensaiador, Dr. Perdigão, lente de corografia e história-pátria, voltou para seu lugar, sua terra; se vive, estará lá após de velho. E o em-diabo pretinho Alfeu, corcunda? Astramiro, agora aeroviário, e o Joaquinças – *bookmaker* e adjazidas atividades – com ambos raro em raro me encontro, os fatos recordam-se. A peça ia ser o drama “Os filhos do Doutor Famoso”, só em cinco atos. Tivemos culpa de seu indesejo, os escolhidos para o representar? Às vezes penso. Às vezes não. Desde a hora em que, logo num recreio de depois do almoço, o regente Seu Siqueira, o *Surubim*, sisudo de mistérios, veio chamar-nos para a grande novidade, o pacto de puro entusiasmo nosso avança, sem sustar-se. Éramos onze, digo, doze.⁶⁸

Mnemônico, o conto é narrado em primeira pessoa anônima, dramatizada. A mágica da lembrança e o desejo de racionalizar a memória é, em nosso sistema composicional, a dupla raiz narrativa deste conto. Assim, se de um lado, a memória parece vacilar em um ímpeto de resgate mítico, do outro, a necessidade de verificação do passado, são os dois movimentos que caracterizam a narrativa, expressa na última frase deste parágrafo: “Éramos onze, digo, doze”.

Também o título expressa esse sistema, pirlimpimpim é a clássica palavra mágica de Lobato, do universo infantil; é palavra mágica. Psique, por seu turno, pertence ao campo positivo das ciências da mente, da psicologia, da psicoterapia e da psicanálise, já contaminada, porém, pelo *Mýthos*: psiquire. Assim, *Mýthos* e *Lógos* são justapostos em um neologismo que tensiona a oposição entre o antigo e o moderno, entre o coletivo e o pessoal, entre a palavra miraculosa e o vocábulo conceitual.

⁶⁸ ROSA, 2005, p. 83.

Há um descompasso entre o tempo da narrativa e o tempo do narrado. Isto é, em uma reminiscência proustiana, o narrador nos conta o passado, esquecido e escondido na memória. Com efeito, o primeiro período, situa por meio do verbo ser, o tempo do relato. E novamente mergulhamos no universo pueril, num Colégio, onde os alunos vão encenar a peça “Os filhos do Doutor Famoso”. Entrementes, os onze, ou doze, atores mirins, elenco do drama, acabam por inventar outra peça, com o objetivo de engambelar os outros alunos do Colégio, que curiosos estavam em conhecer o enredo e o desfecho da peça original.

Metalinguístico desde o título, e metanarrativo, uma vez que traz uma outra narrativa no enredo de primeiro plano, o conto esconde, silencia, oculta, esta outra estória que os próprios personagens inventam: “*noossa estória*”⁶⁹, diz o narrador-personagem. Há, portanto, duas estórias paralelas no conto. Estas duas estórias competem e se entretecem.

Finalmente, na noite da representação, depois de muitos ensaios e peripécias, a peça encenada acaba sendo a inventada pelos personagens, e não a ensaiada sob a tutela do Dr. Perdigão. Tudo de improviso. E é um sucesso. Todo o público, a cada ato, aplaude.

Mas, a representação tem de acabar. E, numa alegoria à vida, própria do teatro, o narrador protagonista se joga do palco: “De propósito, me despenquei. E caí. E, me parece, o mundo se acabou”, diz o narrador.

Há no último parágrafo uma ironia. O protagonista e o Gamboa, um personagem secundário, brigam, porque este provoca aquele: “_ Eh, eh, hem? Viu como era que a minha estória também era a verdadeira?”⁷⁰. O advérbio reforça a ambivalência entre a *alétheia* do *Mýthos* e do *Lógos*: entre o desvelamento mítico, e a realidade lógica. E, de igual modo, explica o conto, tendo em vista a ‘veracidade’, como ironiza o Gamboa, de uma peça e de outra. Além disso, confirma o procedimento composicional da estória e da coletânea, justificando, também, nosso modelo heurístico.

⁶⁹ ROSA, 2005, p. 86.

⁷⁰ ROSA, 2005, p. 91.

VIII NENHA: IMEMORIAL

Nenhum, nenhuma é a oitava estória do volume. Onisciente, o narrador em terceira pessoa inaugura a narrativa

Dentro da casa-de-fazenda, achada, ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias, passaram-se e passam-se, na retentiva da gente, irreversos grandes fatos – reflexos, relâmpagos, lampejos – pesados em obscuridade. A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar. Ou talvez não tenha sido numa fazenda, nem do indescoberto rumo, nem tão longe? Não é possível saber-se, nunca mais.

Onírica e misteriosa, a estória se inicia por meio dessa incerta ambientação. Dramatizado, o narrador se esforça por recordar. E novamente temos a memória, que de tema, passa a ser tratada como personagem, encarnada em Nenha: “Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável”.

Em segundo plano há, ainda, um menino e um homem sem aparência, ‘entrado em anos’. No inciso que imediatamente segue a apresentação do menino e do velho, uma Moça é apresentada, e uma voz estranha invade o texto. A tipografia difere da até então empregada e o discurso direto em primeira pessoa é a voz de alguém que recorda. Sobre ela, esta voz estranha, o autor em correspondência com seu tradutor italiano alerta:

No conto “NENHUM, NENHUMA”, é necessário sublinhar, ou pôr em grifo, as partes que sublinhei com lápis verde. Isto é indispensável, importantíssimo. Aquelas passagens, entremeadas, correspondem a outro plano: representam o esforço do Narrador, em solilóquio, tentando recapturar a lembrança do que se passou em sua infância. Tá? (ROSA, 2003, p. 304)⁷¹

⁷¹ ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 2003.

Seu alerta, entretanto, ainda exige mais explicações. Esta voz estranhamente lírica é quem conduz a retrospeção do narrador. A voz narrativa, assim concebida, é partida em uma dinâmica extremamente viva, onde o *Lógos* e o *Mýthos* se atravessam e se confundem, a narração se realiza em duas vozes que se entretecem, pessoalmente, em drama e lembrança, e se realiza a um só tempo em duas narrativas. Realmente, o ‘método de leitura’ do professor Bueno, que reconhece a duplicação das narrativas do volume, mais uma vez nos elucida a estrutura e a orquestração de vozes em **Primeiras estórias**, e ainda nos ajuda a entender como Nenha, a própria prosopopeia da memória, é ‘de história, de estória’.

Em verdade, também Maria Lucia Guimarães de Faria⁷² pontua a polifonia desta narrativa como uma estória tripartida. Para a autora, as três vozes representam o esforço do mesmo personagem, no caso, o protagonista, a rememorar. Estas três vozes são personas diferentes de um mesmo personagem, mas em tempos diversos. Com efeito, o discurso indireto, o discurso direto e o discurso indireto livre estão de tal modo entretecidos, em intensa tensão, entrelaçados na tessitura da narração, em retrospectiva, que ao fim do conto, já não é possível distingui-los. E a própria voz narrativa afirma no último período do conto: “Porque eu desconheci meus Pais _ eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?”⁷³

A narrativa fragmentada termina quando as três vozes se unem em uma só, não obstante, incerta sobre quem narra. Com efeito, a presença dos três tempos narrativos se deve a duplicação do narrador que vacila entre um eu e um outro, entre a primeira e a terceira pessoa; de acordo com a dialética do nosso sistema exegetico.

Além do velho e do Menino, e da Moça; há um Moço, personagem apaixonado pela Moça. É ele que ao fim da estória leva o Menino de volta à casa dos pais. Mas o clímax da narrativa se realiza na presença de Nenha, a velha

⁷² FARIA, M. L. G. de. *Somos todos amnésicos: marcas do pensamento de Bergson e da reminiscência platônica, em Nenhum, Nenhuma.* __In: **Macabéa**: REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI | V.1., N.1., JUN. 2012, p. 109-120.

⁷³ ROSA, 2005, p. 100.

senhora da qual a Moça cuida amorosamente. Nenha é a única personagem com nome e encarna toda a estória *Nenhum, nenhuma*.

Tanto, tanto, que ela se encolhera, encurtara-se, pequenina como uma criança, toda enrugadinha, desbotada: não caminharia, nem ficava em pé, e quase não dava acordo de coisa nenhuma, perdida a claridade do juízo. Não sabiam mais quem ela era, tresbisavó de quem, nem de que idade, incomputada, incalculável, vinda através de gerações, sem ninguém, só ainda da mesma nossa espécie e figura. Caso imemorial, apenas com a incerta noção de que fosse parenta deles. Ela não poderia mais ser comparada. A Moça, com amor, tratava dela.⁷⁴

Veja-se como a contradição aqui é intensificada. A velhinha é descrita como uma criança. É curioso notar como Nenha, por meio da metamorfose, se torna criança, à medida que a voz narrativa, na sua ânsia pela memória infante, envelhece e esquece. De fato, é isso o que ele (o narrador) mesmo afirma quando, ao final da estória, já em casa, num impulso e numa tristeza, exasperado, grita com os pais: _"Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam! ..." (ROSA, 2005, p. 100)

Ademais, de acordo com Vânia Maria Resende⁷⁵:

No conto "Nenhum, nenhuma", de **Primeiras estórias**, o Menino, com o mesmo caráter simbólico, entra no texto, demarcando margens entre as fases da infância e da vida adulta, respectivamente, definidas por uma concepção mítica e por uma concepção lógica ao se relacionarem com a realidade. (RESENDE, 1988, p. 32).

Assim, também no plano simbólico, a ambiguidade formal do nosso sistema heurístico pode ser reconhecida na composição desta estória; onde o Menino, demarca e embaralha, a um só tempo, as fronteiras entre a maturidade e a infância, entre o *Mýthos* e o *Lógos*.

⁷⁴ ROSA, 2005, p. 95.

⁷⁵ RESENDE, V. M. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

IX MEU: AMIGO

Fatalidade, a nona narrativa da obra. É a estória do helenista “Meu Amigo” e de “Zé Centeralfe”:

Foi o caso que um homenzinho, recém-aparecido na cidade, veio à casa do Meu Amigo, por questão de vida e morte, pedir providências. Meu Amigo sendo de vasto saber e pensar, poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia. Por tudo, talvez, costumava afirmar: “_A vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio.” Meu Amigo sendo fatalista.⁷⁶

Onisciente, a voz narrativa é oblíqua. O possessivo da primeira pessoa logo no primeiro período é apenas a voz de narrador dramatizado, porquanto a estória é contada em terceira pessoa, ou, para utilizar a terminologia de Friedman⁷⁷, por um eu testemunha. Como se vê, o primeiro parágrafo serve de ambientação e apresentação do protagonista.

No plano do enredo, o Meu Amigo, o personagem mais ambíguo do conto, é procurado por Zé Centeralfe, “o qual, vendo-se que caipira, ar e traje”, precisa de socorro para pôr fim aos abusos de Herculinão Socó. De fato, Herculinão, o “horripilante badameco...” se engraçara com a esposa de Zé e, além disso, perseguira o casal pelo arraiais do “Sul do Estado”. E foi o que levou o homenzinho à cidade, em busca de justiça e lei, uma vez que nos vilarejos anteriores não existia autoridade legitimada pelo Estado:

“_Terá o jus disso, o que passa das marcas? É réu? É para se citar? É um homem de trapaças, eu sei. Aqui é cidade, diz-se que um pode puxar pelos seus direitos. Sou pobre no particular. Mas eu quero é a

⁷⁶ ROSA, 2005, p. 101.

⁷⁷ “Ele narra em 1.a pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil.” (LEITE, 1985, p. 37).

lei...” Tanto dito, calou-se, em silêncio médio; pedia, com olhos de cachorro.⁷⁸

Pois bem, temos a figura de Zé, que sai da zona rural, onde não existe autoridade, e parte para a cidade, em busca de lei: “Mas eu quero é a lei...”, ele afirma. Entretanto, ao adentrar no espaço lógico, onde a palavra escrita é a que forja a lei, onde há um Estado que a assegura, onde o racional é o que inspira confiança, o nosso herói se vê abandonado pelo próprio maior representante da ordem, o delegado Meu Amigo, que ao contrário do que se esperava, reconduz Zé ao pensamento mítico.

Eis, então, que o Meu Amigo dá a José Centeralfe, uma arma. Este sai “reespírito” da casa do delegado. Há uma grande ironia nesta passagem; o homenzinho que busca a lei, é por ela, autorizado a garanti-la com as próprias mãos. O delegado, Meu Amigo, é um oxímoro.

O narrador pouco confiável ainda nos alerta: “Meu Amigo sendo o dono do Caos” entregou a arma ao homenzinho, e disse: _ “*Sigamos o nosso carecido Aquiles...*”. Veja-se que no plano simbólico a atualização do *Mýthos* é patente, quando o narrador e o delegado seguem Zé Centeralfe (ou Aquiles, como jocosamente o designa Meu Amigo). Mormente no desfecho da narrativa: ‘os gregos...’ – reafirma filosófico o delegado pensador:

Meu Amigo, não. Disse um “Oh” polissilábico, sem despesas de emoção. Disse: _ “*Tudo não é escrito e previsto? Hoje, o deste homem. Os gregos...*” Disse: _ “*Mas... a necessidade tem mãos de bronze...*” Disse: _ “*Resistência à prisão, constatada...*” Dissera um “não”, metafisicado. (ROSA, 2005, p. 105)

Por outro lado, o arcaizamento do *Lógos* é inegável ao passo que a atitude de Meu Amigo não corresponde ao que se espera de uma autoridade, legitimada pelo Estado moderno, e por seu ‘vasto saber e pensar’.

⁷⁸ ROSA, 2005, p. 103.

Tanto que, ao fim e ao cabo, Herculínio é morto por duas balas: uma no peito e outra na testa. Assim, o pensamento mítico arcaico e o pensamento lógico moderno, do nosso sistema heurístico dos princípios antitéticos, estão ali implicados de tal forma, que um necessariamente exige o outro. Reflete o processo criativo da coletânea e figura a composição da obra em seus princípios narrativos.

X O ANIMAL: O HOMEM

A décima estória é a de “uma vaquinha pitanga”:

Na estrada das Tabocas, uma vaca viajava. Vinha pelo meio do caminho, como uma criatura cristã. A vaquinha vermelha, a cor grossa e afundada – o tom intenso de azamar. Ela solejava as ancas, no trote balançado e manso, seus cascos no chão batiam poeira. Nem hesitava nas encruzilhadas. Sacudia os chifres, recurvos em coroa, e baixava a testa, ao rumo, que reto a trazia, para o rio, e – para lá do rio – a terras de um Major Quitério, nos confins do dia, à fazenda do Pãodolhão.⁷⁹

Onisciente e fidedigno o narrador predominantemente em terceira pessoa apresenta a personagem animal: a vaca. A ambientação é marcada pela presença de arraiais e fazendas numa região de cerrado, onde um rio marca fronteiras. A vaquinha personagem, no entanto, irá sofrer uma metamorfose. Ao atravessar o rio a vaquinha se humaniza. O narrador, então, lhe atribui pensamentos, razões, e sentimentos: “Se encontrava cavaleiros, sabia deles se alonjar”. E o segundo parágrafo finda com a vaquinha que seguia, “por amor, não por acaso.” A metamorfose realizada já no segundo parágrafo antecede a apresentação de “seo Rigério”, o dono da terra, da fazenda, de onde a vaquinha fugira.

⁷⁹ ROSA, 2005, p. 107.

Ele era alto, o homem, para tão pequenina coisa. Seus sabedores informavam: que a marca sendo a de grande fazendeiro, da outra banda, distante. Seus vaqueiros, postos, prontos. Esse seu Rigério tinha os filhos diversos, que por em volta se achavam. Nem deles para o quê, havia a necessidade. E vede de que maneira tudo então se passou.

Só um dos filhos, rapaz, senhor-moço, quis-se, de repente, para aquilo: levar em brio e tomar em conta. Atou o laço na garupa. Disse: - “É uma vaquinha pitanga?” Pôs-se a cavalo. (ROSA, 2005, p. 108)

Assim, além do Fazendeiro, seu filho é apresentado, e já mobilizado para buscar a vaquinha pitanga. Mas, enquanto a vaquinha, nos primeiros parágrafos já foi humanizada, pois “sabia deles (dos cavaleiros) se alonjar”, pensava e sentia; o filho, por seu turno, é metamorfoseado inversamente, o filho é irracionalizado, e sua caça, sua busca pela vaquinha será marcada por sua animalização. O fragmento a seguir deixa bem à mostra o contraste.

Com horas de diferença, a vaquinha providenciava. Aqui alta cerca a parou, foi seguindo-a, beira, beira. Dava num córrego. No córrego a vaquinha entrou, veio vindo dentro d'água. Três vezes esperta. Até que outra cerca travou-a, ia deixando-a desairada. Volveu – irrompida ida: de um ímpeto então a saltou: num salto que queria ser vôo. Vencia. E além se sumia a vaca vermelha, suspensa em bailado, a cauda oscilando. O inimigo já vinha perto.

O rapaz, no vão do mundo, assim vocado e ordenado. Ele agora se irritava. Pensou em arrepender caminho. Suspender aquilo para mais tarde. Pensou palavra. O estúpido em que se julgava. Desanimadamente, ele, malandante, podia tirar atrás. Aonde um animal o levava?

Esta literal troca de papéis, de funções, no plano da narrativa, se realiza segundo nosso sistema composicional, onde o mítico e o lógico em movimentos dialéticos se realizam; consoante nossa matriz formal.

De fato, a humanização da vaca que seleciona estratégias de fuga, e a animalização do moço que caça a vaquinha como se fosse seu predador, só faz movimentar nosso sistema composicional.

Em uma travessia dantesca é a vaca, a modo de Virgílio, que leva o rapaz ao paraíso. De acordo com Heloisa Vilhena de Araujo (1998, p. 119), o rapaz

Está, como Dante, no mundo do além, guiado pela vaquinha, que desempenha o papel de Virgílio, levando-o para o Purgatório e para a visão das estrelas, para a visão do ‘amor che move il sole e l’altre stelle’ (Paradiso, XXXIII, 145): “sós estrelas”. Está, como São João da Cruz, atravessando sua noite escura.

Ou seja, é o filho, o ‘senhor-moço’, de seo Rigério, que resolve ir buscar a vaca fugida. Entretanto, o animal o leva, sem que seu inimigo o saiba, até à fazenda do Pãodolhão, onde este encontra o amor que, entre quatro irmãs; a segunda: “se desescondia dele”⁸⁰. Assim, se de um lado nos é apresentada a atualização do mítico subvertido por meio da vaquinha-guia; por outro, a representação do amor é feita pelo arcaizamento do pensamento lógico, onde o amor figura apenas como resultado da caçada, da seleção natural e da seleção sexual, algo contaminada pela tradição cavaleiresca.

Há que se notar, ainda, a figuração do rio. Sempre simbólica; “Como cortando o mundo em dois, no caminho se atravessava – sem som. Seriam buracos negros, as sombras perto das margens” (ROSA, p. 110), afirma o narrador. No nível sintático, não há como não se surpreender quando o moço entra – de peito feito. “Àquelas quílas águas trans – as braças”. Veja-se a fragmentação dos elementos que mimetizam as margens e o leito do rio. Recurso comum em outras línguas, como no húngaro, no alemão, entre outras. Aqui, no entanto, sempre sertanejado. Tensionando nosso sistema composicional dos dois princípios narrativos.

Portanto, se **Primeiras estórias** já traz em si as segundas estórias, e pode ser lido pelos avessos, podemos concluir que não foi a vaca quem levou o homem à Fazenda, senão o homem que deixou-se levar pelo animal, para lá ver a moça, “alta, alva, amável”. Afinal: “Tanto ele era o bem-chegado!”.

XI TRESBUSCO

⁸⁰ ROSA, 2005, p. 111.

A narrativa meã, intitulada *O espelho*⁸¹, é a estória de uma experiência muito singular. Nela mergulharemos no capítulo seguinte, uma vez que sua análise exige maior fôlego crítico.

XII NONADA: NOSSA CONDIÇÃO

O décimo segundo conto leva o título sugestivo de *Nada e a nossa condição*:

Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas. Era fazendeiro e se chamava Tio Man'Antonio.⁸²

A estória é narrada em primeira pessoa onisciente; o narrador é o sobrinho do protagonista, Tio Man'Antonio. O protagonista é apresentado logo no segundo período, numa referência direta à tradição dos contos de fadas: “nas futuras estórias de fadas”. Outras personagens são apresentadas ao longo da narrativa: Tia Liduína, “que já fina música e imagem”, é sua esposa; Felícia, sua filha, Francisquinha, a outra, e a ‘dileta’. Três, “Suas filhas, que já indivisas partes de uma canção.”

Há ainda inúmeros personagens secundários: “descalços servos, pretos, brancos, mulatos, pardos, leguelhês, prequetês, enxadeiros, vaqueiros, e camaradas”, roceiros, índios, os próximos: “Seus homens, já exigidas partes de um texto sem decifração”.

⁸¹ ROSA, 2005, p. 113-120.

⁸² ROSA, 2005, p. 121.

O espaço é o da fazenda de 'Tôrto-Alto', no topo de uma montanha. Mas é a ambientação deste espaço que dá sentido a narrativa, à medida que a Casa, a sede da fazenda, é também uma personagem desta estória.

O motivo do conto é aludido já no título. É a condição humana o mote desta estória: é o 'faz de conta', mítico, repetido várias vezes pelo protagonista que encerra nossa condição. Se, entretanto, de um lado ele figura como nosso princípio mítico, do outro ele dialeticamente representa o lógico, à medida que

Em termos muito gerais, haveria uma mor justiça; mister seria. Se o paiol limpo se deve de, para as grandes colheitas: como a metade pede o todo e o vazio chama o cheio. E foi que Tio Man'Antonio algum dia resolveu, conseqüentemente assim, se se crê. Deveras, aquilo se deu. O que foi uma muito remexida história. E eis. E pois.

Assim, como a metade pede o todo e o vazio chama o cheio, Tio Man'Antônio simboliza a reversibilidade do nosso sistema hermenêutico, onde o mítico e o lógico se realizam em dialética tensão. E, de fato, se de um lado ele é um homem de excelência, do outro, é ainda um fazendeiro que, sendo proprietário, vive da exploração de seus servos⁸³.

Entrementes, se pensarmos ainda uma última vez, sobre a voz narrativa, que a todo momento exalta o tio, podemos reconhecer no silêncio dos que o cercavam, 'seus tantos servos', o ódio, 'milénar e animalmente', que persiste mesmo depois da 'reforma agrária' realizada pelo Velho, ao distribuir suas terras para seus ex-servidores. Tanto que, no parágrafo trinta e três, o narrador nos prenuncia: "Em engenhada vigilância, parecia adivinhar o de que seus ex-servidores e ora companheiros pudessem ver-se acusado, pelo que, mais tarde, em rubro serão, viria grandemente a suceder, que se verá" (2005, p. 128).

E quando o protagonista morre, "criatura do mundo", ao final da estória, em sua Casa-personagem, que arde em chamas, tudo fica claro.

⁸³ Ver *Primeiras estórias: notas sobre uma inflexão na obra de Guimarães Rosa*. (KAVISKI, 2013). __In: **Revista Letras**, Curitiba, v. 15, n. 17, 2013. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2382>

Até que, ele, defunto, consumiu-se a cinzas – e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só; como as consequências de mil atos, continuamente.

Assim, compreendida, é a estória que dá sentido à história. É a ficção que significa nosso ‘corpo, humano e hereditário’⁸⁴. É esta reversibilidade onde o *Mýthos* e o *Lógos* atuam juntos no palco da vida e representam a nossa condição.

E a figura do ‘príncipe’ que doou suas terras num gesto de generosidade, não exclui a representação do grande latifundiário ser, na verdade, um explorador da mão de obra pobre e iletrada. Ana Paula Pacheco e o professor Luís Bueno já apontaram para a coexistência dessas duas estórias em *Nada e a nossa condição*. E certamente este nosso estudo que articula o mítico e o lógico dialeticamente é tributário dos apontamentos destes dois pesquisadores. Apenas apontamos que se uma estória é eminentemente mítica, a outra é essencialmente lógica.

XIII IDENTIDADE: ALTERIDADE

O cavalo que bebia cerveja é a décima terceira narrativa:

Essa chácara do homem ficava meio ocultada, escurecida pelas árvores, que nunca se viu plantar tamanhas tantas em roda de uma casa. Era homem estrangeiro. De minha mãe ouvi como, no ano da espanhola, ele chegou, acautelado e espantado, para adquirir aquele lugar de todo defendimento, e a morada, donde de qualquer janela alcançasse de vigiar a distância, mãos na espingarda; nesse tempo, não sendo ainda tão gordo, de fazer nojo. Falavam que comia a quanta imundície: caramujo, até rã, com as braçadas de alfaces, embebidos num balde de água. Ver, que almoçava e jantava, da parte de fora, sentado na soleira da porta, o balde entre as suas grossas pernas, no chão, mais as alfaces; tirante que, a carne, essa, legítima de vaca, cozinhada. Demais gastasse era com cerveja, que não bebia à vista da gente. Eu passava por lá, ele me pedia: _ “*Irivalini, bisonha outra garrafa, é para o cavalo...*” Não gosto de perguntar, não achava graça. Às vezes eu não trazia, às vezes trazia, e ele me indenizava o dinheiro,

⁸⁴ ROSA, 2005, p. 129.

me gratificando. Tudo nele me dava raiva. Não aprendia a referir meu nome direito. Desfeita ou ofensa, não sou o de perdoar – a nenhum de nenhuma.

Narrada em primeira pessoa não confiável, a tensão entre o mesmo e o outro se impõe logo no primeiro parágrafo. Esse narrador testemunha não gosta do estrangeiro. O protagonista está oculto, escurecido, em casa. E todo o primeiro parágrafo corrobora essa hipótese. O narrador estranha a língua e os costumes do estrangeiro.

Seo Giovânio, o protagonista, além de estranho, esconde um segredo em sua casa, que sempre fechada, também se ‘ocultava’ na chácara. A única personagem do lugarejo que simpatizava com o velho era a mãe de Reivalino, o narrador: *‘Dei’stá, coitado, penou na guerra...’*; dizia a senhora ao filho.

O velho italiano tinha muitos cães, na chácara, mas apenas um é nomeado, é o ‘menos bem tratado’: ‘Mussulino’. ‘Três ou quatro’ cavalos também possuía. Um deles está oculto, num cômodo escondido da casa. Só sabemos dele quando outros dois personagens invadem o lugarejo e a estória. É a chegada de ‘dois homens, vindos da capital’, que interrogam e delegam ao narrador que vigie o velho italiano, a fim de se descobrir se ele não esconde ninguém em casa, ou se não guarda marca de prisioneiro fugido. Um dos dois homens era do Consulado. Estes dois homens, intensificam a tensão entre o mesmo e o outro. E o espaço mítico, rural, é assim invadido pelo espaço lógico, citadino, o qual sub delegado e o homem do Consulado representam.

O narrador, valentão, _ a despeito de todo o apreço que seu Giovânio nutria pela sua finada mãe, pois foi o estrangeiro rico quem pagou pelo tratamento e enterro da senhora _ tinha ódio, inveja, do outro, seu patrão, para quem ele jagunceava na região:

Sabia que sou sem temor, em meus altos, e que enfrento uns e outros, no lugar a gente pouco me encarava. Só se fosse para ter a minha proteção, dia e noite, contra os issos e vindiços. Tanto, que não me deu nem meio serviço por cumprir, senão que eu era para burliquear por lá, contanto que com as armas. (ROSA, 2005, p. 132)

Assim, o narrador é caracterizado com um personagem eminentemente mítico, rural, primitivo, representante de uma coletividade própria, a dos jagunços, tão conhecidos em nossa história, e figuras importantes do universo rosiano. A presença das armas confirma a sua caracterização. E, além dela, a valentia para com os ‘issos e vindiços’. Notem-se aí também as marcas da oralidade presentes na narração. Enfim, sua profissão é própria dos lugares onde o Estado ainda não se faz presente ou tem pouco controle sobre a propriedade e os costumes.

E um cavalo bebedor de cerveja então medeia a relação do protagonista com o narrador: “Mas, as compras pra ele eu fazia. _ ‘Cerveja, Irivalini. É para o cavalo...’ _ era o que dizia, a sério, naquela língua de bater ovos. Tomara ele me xingasse! Aquele homem ainda havia de me ver”⁸⁵

O subdelegado, seo Priscílio, certo dia então vem averiguar que história era aquela de cavalo beber cerveja, ao que o protagonista demonstra com boa vontade, ao encher uma gamela com cerveja e dar de beber o cavalo, ‘já cevado naquilo’, bem ao gosto popular dos causos. O subdelegado então se vai, mas dias depois volta, sempre desconfiado, com soldado, para revistar a casa. Encontram então um cavalo branco, ‘de São Jorge’, empalhado dentro de um quarto da casa: “Seo Priscílio se desenxaviu, sobre toda a admiração. Apalpou ainda o cavalo, não achando nele oco nem contento.” Outro elemento mítico é mobilizado neste trecho da narrativa; com o cavalo de Tróia. E a atualização do mito se dá sob esta intertextualidade subvertida: num dialogismo às avessas.

A esta altura, o nosso narrador testemunha então sofre uma metamorfose. E se recusa a auxiliar as autoridades no desvelamento dos segredos do Seo Giovânio:

Saí, então, fui no seo Priscílio, falei: que eu não queria saber de nada, daqueles, os de fora, de coscuvilho, nem jogar com o pau de dois bicos! Se tornassem a vir, eu corria com eles, despauterava, escaramuçava – alto aí! – isto aqui é Brasil, eles também eram estrangeiros. Sou para

⁸⁵ ROSA, 2005, p. 132.

sacar faca e arma. Seo Priscílio sabia. Só não soubesse das surpresas. (ROSA, 2005, p. 135)

Mas o segredo real, a surpresa, só então se revela. Quando, finalmente, seo Giovânio abre a casa, chama o narrador, e lhe mostra o irmão morto: ‘na sala, no meio do chão, jazia um corpo de homem, debaixo de lençol. _ “Josepe, meu irmão”..._ ele me disse, embargado’⁸⁶ É aí que seo Priscílio vem, a mando dos dois forasteiros, verificar, levantar o lençol, e confirmar a identidade do finado. Contudo, este não a tem, nem face, nem nariz, ‘somente um buraco, enorme, cicatrizado antigo’: _ “Que esta é a guerra”_ explica seo Giovânio.

Nosso sistema exegético então se realiza nessa dialética curiosa entre o amigo e o inimigo, o estrangeiro e o nativo, entre o homem da cidade e o homem rural. É na tensão que se desliza entre o princípio lógico e o princípio mítico que se articula nosso sistema hermenêutico. E aqui neste conto o conflito entre o narrador e o protagonista é que orientam a composição narrativa.

Ao final, narrador e protagonista se amigam, em ‘compaixão’⁸⁷ e cerveja. A pedido do Patrão, Reivalino, o narrador, leva embora ‘o cavalo – alazão bebedor – e aquele triste cachorro magro, *Mussulino*.

Quando seo Giovânio morre, de herança o narrador herda a chácara e tudo o mais que há nela. Purgado, enterra seu ex-patrão conforme manda a tradição. Enterra no quintal da chácara o cavalo branco empalhado. A tensão inicial do conto, intensificado no clímax do enredo, tem seu desfecho em reconciliação.

XIV BRANCO: PRETO

Um moço muito branco, a décima quarta narrativa do volume, é uma estória datada:

⁸⁶ ROSA, 2005, p. 135.

⁸⁷ ROSA, 2005, p. 136.

Na noite de 11 de novembro de 1872, na comarca do Serro Frio, em Minas Gerais, deram-se fatos de pavoroso suceder, referidos nas folhas da época e exarados nas Efemérides. Dito que um fenômeno luminoso se projetou no espaço, seguido de estrondos, e a terra se abalou, num terremoto que sacudiu os altos, quebrou e entulhou casas, remexeu vales, matou gente sem conta; caiu outrossim medonho temporal, com assombrosa e jamais vista inundação, subindo as águas de rio e córregos a sessenta palmos da plana. Após os cataclismos, confirmou-se que o terreno, em raio de légua, mudara de feições: só escombros de morros, grotas escancaradas, riachos longe transportados, matos revirados pelas raízes, solevados novos montes e rochedos, fazendas sovertidas sem resto – rolamentos de pedra e lama tapando o estado do chão. Mesmo a distância do astroso arredor, a muita criatura e criação pereceu, soterradas ou afogadas. Outros vagavam ao deus-dar, nem sabendo mais, no avesso, os caminhos de outrora.⁸⁸

Dramatizado, o narrador nos apresenta logo após o estranho fato um ‘moço’; branco e de olhos rosas. Este moço, segundo José Kakende, um dos personagens do conto, havia aparecido num insólito ‘avoante trem, chato e redondo’, quando na ocasião do ‘pavoroso suceder’. Entretanto, ninguém lhe dá ouvidos porque o preto, José Kakende, é doido. O fato é que o moço, aluado, não falava, e a despeito disso, todos acabam por gostar do rapaz.

Seu Hilário o hospeda. E logo começa a ter sorte nos negócios. Um cego pedinte ganha dele uma semente, que depois de plantada intriga toda a comunidade, por não ser conhecida por ninguém, e dela nascer uma flor ‘azulada’; ‘da mais rara e inesperada’, ‘nem os insetos a sabiam procurar’. Aqui temos um índice da tradição romântica: a flor azul, consoante nosso princípio mítico representa.

A Duarte Dias, o moço indica um lugar onde cavar, e uma vez cavado, encontrou-se ‘uma grupiara de diamantes; ou um painelão de dinheiro, segundo diversa tradição’, numa clara referência à tradição popular. E também à comédia da panela, de Plauto, se levarmos em conta a irônica, sugestiva e polissêmica referência à ‘diversa tradição’. Veja-se que no conto de Rosa há uma referência ao caso da moça Viviana: “Do que veio, justo, o caso da moça Viviana, sempre mal contado” (ROSA, 2005, p. 143). A moça é filha de Duarte Dias. O velho é

⁸⁸ ROSA, 2005, p. 139.

sovina, como o velho da Aululária. E tentando esconder seu interesse pelo moço, vai à

Fazenda do Casco, requerendo falar com Hilário Cordeiro. Também o moço lá estava. Outrovisto, e nunca desairoso – a gente espiava, e pensava num logo luar. Então, Duarte Dias declarou: suplicava deixassem-no levar o moço, para sua casa. Que queria assim, e necessitava, muito, não por ambicioso ou impostor, nem por interesses somenos, mas por a ele ter cobrado, com contrições de escrúpulo, a fortíssima estima de afeição! (ROSA, 2005, p. 143).

É aí que o moço o leva até o ‘panelão de dinheiro’. No último parágrafo, ainda há nova referência à moça Viviana: “mas a filha, a moça Viviana, conservou sua alegria” (p. 144).

Assim, o desfecho de Rosa subverte o final da comédia de Plauto. Na peça, o escravo que tinha roubado a panela do velho avaro, Euclião, devolve a panela para o senhor sovina, e se casa com sua filha, grávida do escravo, que é liberto após devolver a marmita de dinheiro para o velho. Neste sentido, a atualização do *Mýthos* se dá por um processo de intertextualidade subversiva.

Por outro lado, veja-se a intertextualidade com a ficção científica, que em tom jocoso aparece esta única vez na coletânea. E de fato, se levarmos em conta os índices positivos do *Lógos* de nosso sistema, a narrativa pode ser lida como pertencente a esse gênero; porém, arcaizada, inundada pelas marcas do *Mýthos*.

O moço, enfim, desaparece. Como apareceu. Sem nada dizer ou explicar. A única versão que se tem notícia é a de que, segundo o preto José Kakende, ele teria acendido nove fogueiras, ‘em formato’, e logo após o primeiro raio do sol, o moço ‘se fora, tidas asas’.

Assim, não sabemos se o rapaz era humano, ou anjo, ou, ainda, um ente estrelar, afinal, assim nosso narrador o caracteriza; “De estranha memória, só, pois, a de olhar ele sempre para cima, o mesmo para o dia que para a noite – espiador de estrelas”.

A narração oscila entre o pensamento mítico e o pensamento lógico, de acordo com nosso sistema heurístico. De fato, inicia-se com clara referência

positiva, com data e fonte: 1872; “referidos nas folhas da época e exarados nas Efemérides”. Mas, se este recurso retórico corresponde ao nosso princípio lógico, por outro lado, não impede que a narrativa seja atravessada pela tradição mítica, pelos índices de oralidade, pela presença de elementos sobrenaturais e marcada pela coletividade, de toda a comunidade que ali, no arraial, compete pela predileção do jovem estrangeiro.

A narrativa que começara histórica tem assim, ao sabor do fantástico, seu final contado pelo narrador não fidedigno:

Todos singularmente se deploraram, para nunca, mal em pensando. Duvidavam dos ares e montes; da solidez da terra. Duarte Dias, de dó, veio a falecer; mas a filha, a moça Viviana, conservou sua alegria. José Kakende conversou muito com o cego. Hilário Cordeiro, e outros, diziam experimentar uma saudade e meia-morte, só de imaginarem nele. Ele cintilava ausente, aconteceu. E mais nada. (ROSA, 2005, p. 144).

Compreende-se aqui o fantástico ou mágico como um elemento composicional que se realiza por meio do nosso princípio mítico; aberto que está, para o sobrenatural, para o maravilhoso, para o feérico. Em oposição ao princípio lógico que abraça a narrativa retoricamente com referências jornalísticas e históricas.

XV LUAS-DE-MEL: LUA-DE-MÉIS

O décimo quinto conto tem um substantivo composto pluralizado como título, *Luas-de-mel*:

No mais, mesmo, da mesmice, sempre vem a novidade. Naquela véspera, eu andava meio relaxo, fraco; eu já declinava para nãoezas? Nos primeiros de novembro. Sou quase de paz, o quanto posso. Desconto, para trás, o em que me tive, da mocidade: desmandos, desordens e despraças. Daí, depois, da vida a sério, que, cá, de brava, danava-se. Sou remediado lavrador, isto é _ de pobre não me sujo, de

rico não me emporcalho. Defesa e acautelamento é que não falecem, nesta fazenda Santa-Cruz-da-Onça, de hospitalidades; minha. Aqui é um recanto. Por moleza do calor era que eu ficava a observar. Nesse dia, nada vezes nada. De enfastiado e sem-graça, é que eu comia demais. Do almoço, empós, me remitia, em rede, em quarto. Questão de idade, digestões e saúde: fígado. Sa-Maria Andreza, minha santa e meio passada mulher, ia ferver um chá, já, para o meu empacho. Bom. Seo Fifino, meu filho, banda de fora da porta, noticiou: que tendo chegado certo sujeito, um positivo, com carta. Tomei pausa. Prestezas e pressas não me agravavam.⁸⁹

A narrativa inicia-se com o anúncio da novidade, e o primeiro período já antecipa a chegada de ‘certo sujeito, um positivo, com carta’, do final do parágrafo. Entretanto, a voz narrativa que inaugura esta estória, por todo este fragmento, realiza-se inundada de marcas da oralidade, e sua fala é em tom proverbial: ‘de pobre não me sujo, de rico não me emporcalho’, o narrador nos afiança. O narrador, além disso, é ‘remediado lavrador’, e nos conta a estória que se passa em sua fazenda, Santa-Cruz-da-Onça. E o *Mýthos* predomina nesse primeiro momento, ainda que a chegada do mensageiro seja um índice do *Lógos*.

Com efeito, a mesmice prenunciada no primeiro período não é confirmada no final do inciso, pois um mensageiro invade a narrativa e confirma a novidade. A carta traz para o primeiro plano a palavra escrita e obriga nosso narrador a releitura: ‘as três e três vezes’. E o princípio lógico atravessa o conto, pondo em movimento nosso sistema exegético dos princípios antitéticos.

A voz de Joaquim Norberto é quem conduz a narração, e o espaço é o da fazenda. No plano do enredo, o que é contado é um típico caso de casamento, com fuga dos noivos que se amam, cujas famílias, porém, não aceitam o amor entre os jovens: tema shakespeariano.

Moço e Moça chegam à fazenda do nosso narrador não dramatizado para ali se casar. O moço é parente de Seo Seotaziano, compadre do narrador. Cabe ao narrador guardar a segurança do casal, e garantir o casório.

Há, entretanto, a tensão de uma possível chegada da família da moça: os Dioclécios. Por isso, Seo Seotaziano manda muitos dos seus jagunços

⁸⁹ ROSA, 2005, p. 145.

ajudarem no resguardo da fazenda. Ao final do conto, moço e moça se casam, e o narrador e sua mulher, acendem sua antiga paixão, contagiados pelo amor dos jovens. Daí o plural do título refletido e subvertido no desfecho do texto: “Nem guerra, nem mais lua-de-méis, regalo não regalado!” (ROSA, 2005, p. 152).

Esta ambiguidade linguisticamente realizada é um índice em nosso sistema interpretativo, reflete bem nosso ‘sistema exegético’. Articulando dialeticamente os princípios do *Mýthos* e do *Lógos* esta reversibilidade textual expressa a natureza composicional da estória, e o que temos é o tensionamento entre dois princípios antitéticos que se realizam a um só tempo, cuja gênese radica na origem mesma de todo o processo criativo de **Primeiras estórias**: onde o oral inunda o escrito, onde o irracional não exclui o racional, onde o moderno assimila o arcaico, onde a unidade se realiza enquanto alteridade e não apenas identidade.

Há uma constelação de personagens secundários, na maioria jagunços. Mas, no centro da narrativa, os personagens principais são, sem dúvida, o narrador e sua esposa, o casal apaixonado que fugiu para se casar, e Seo Seotaziano. Sendo este um contraponto na polifonia da estória.

Há que se notar ainda como os movimentos dialéticos do nosso sistema composicional se realizam. E a todo momento retardam o enfrentamento entre as famílias. E no desfecho:

Porque os Nôivos aceitaram de ir, satisfatórios, me agradecendo se despediram. E eu, respondendo pelo direito: _ “*Só emendo: abaixo de Deus, só o Seo Seotaziano!*” _ disse. O homem, ficado em pé, para sair. E, a ele, pelo seguro, na regra do bem-viver: _ “*Sou o padrinho deles dois, no casório, e vou ser o padrinho do primeiro filho deles, se lhes respraz!*” _ trovejei que disse, fingindo franco riso. Sempre era bom. E ele não ia me entender? Pouquinha dúvida. Esta vida tem de ser declarada e assinada. O mais, no mais, senão as carabinas! (ROSA, 2005, p. 152)

fica claro como o antigo e o novo convivem em tensão. E, sobretudo, na linguagem deformada e barroquizante que eles se fazem sentir. Pois lua-de-méis

e luas-de-mel: são igualmente as bodas do casal de jovens e do narrador com sua esposa – Sá-Maria Andreza: “Abracei minha Sa-Maria Andreza, a gente com os olhos desnublados. Se me se diz? E então. Aqui nesta fazenda Santa-Cruz-da-Onça: aqui é um recato. Ah, bom; e semelhante fato foi”. (ROSA, 2005, p. 152).

XVI ALDAZ: AUDAZ

Procedimento análogo se dá na décima sexta narrativa. É a pueril estória intitulada *Partida do audaz navegante*.

Na manhã de um dia em que brumava e chuviscava, parecia não acontecer coisa nenhuma. Estava-se perto do fogo familiar, na cozinha, aberta, de alpendre, atrás da pequena casa. No campo é bom; é assim. Mamãe, ainda de roupão, mandava Maria Eva estrelar ovos com torresmos e descascar mamões maduros. Mamãe, a mais bela, a melhor. Seus pés podiam calçar as chinelas de Pele. Seus cabelos davam o ouro silencioso. Suas meninas-dos-olhos brincavam com bonecas. Ciganinha, Pele e Brejeirinha – elas brotavam num galho. Só o Zito, este, era de fora; só primo. Meia-manhã chuvosa entre verdes: o fúfio fino borrifo, e a gente fica quase presos, alojados, na cozinha ou na casa, no centro de muitas lamas. Sempre enxergam o barranco, o galinheiro, o cajueiro grande de variados entortamentos, um pedaço de um morro – e o longe. Nurka, negra, dormia. Mamãe cuida com orgulhos e olhares as três meninas e o menino. Da Brejeirinha, menor, muito mais. Porque Brejeirinha, às vezes, formava muitas artes.⁹⁰

O universo infantil novamente é o *leitmotiv* desta estória. E é a partir da metáfora das meninas que ‘brotavam num galho’ que nosso sistema composicional é posto em movimento.

Narrado predominantemente em primeira pessoa, esta voz por várias vezes é confundida com a voz da personagem principal: Brejeirinha. Como vemos, a ambientação não precisa onde e quando a estória se passa, mas o

⁹⁰ ROSA, 2005, p. 153.

advérbio 'longe' confirma a neblina da forma verbal 'brumava', anunciada logo no primeiro período.

Metanarrativa, o enredo das crianças que saem de casa assim que a chuva cessa, para se aventurarem pelo quintal 'espiar o riachinho' que atravessa a propriedade familiar; é invadida por outra estória: a narrativa criada por Brejeirinha, a protagonista do conto; que nos diz: "*Zito, você era capaz de fazer como o Audaz Navegante? Ir descobrir os outros lugares?*" (2005, p. 159).

Novamente a ambiguidade expressa no título é intensificada no texto, que se desdobra em duas narrativas concorrentes e complementares. E como na estória anterior, encontramos o nosso sistema heurístico da ambiguidade composicional das estórias do volume. De fato, as duas vozes, a do narrador onisciente, e a voz dramatizada de Brejeirinha, realizam-se em unidade, mas enquanto princípio de alteridade, onde o *Mýthos* ecoa na voz da criança, e onde o *Lógos* se personifica na voz do narrador de primeiro plano, a voz que inaugura e encerra a narrativa.

Assim, em sua dimensão simbólica podemos ver como o mítico é figurado quando na beira do rio, num rito realizado por todas as crianças, o simples excremento de uma vaca, torna-se o "Aldaz Navegante, agora a água se apressa, no vir e ir, seu espumitar chega-lhe já re-em-redor, começando a ensopação." (ROSA, 2005, p. 159). A dissonância entre o princípio mítico e o princípio lógico é reforçada nessa descrição do nascimento do *Mýthos*, à beira do rio, quando uma "trampa seca de vaca" sofre esta metamorfose expressa no verbo "espumitar", alegorizando o nascimento do mito, já no leito do rio.

Neste sentido, o texto, em sua composição, realiza-se de acordo com o nosso modelo de leitura, onde o mítico e o lógico se articulam dialeticamente, no processo de criação elementar de Guimarães Rosa.

É curioso notar ainda como a voz de Brejeirinha se reflete na voz narrativa de terceira pessoa. E o processo reverso também se realiza à medida que a personagem começa aprender a ler: 'Pois eu li as 35 palavras no rótulo da caixa de fósforo...' (2005, p. 154), ela afirma.

E desde então, sua estória inventada, mimetiza a estória de amor entre sua irmã e o primo. Mas, é claro, sua narrativa é ‘esférica’, marcada pela presença desses ‘sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância’, pois, como nos diz o narrador lógico, de primeiro plano: ‘ela vivia em álgebras’.

Assim, a narrativa em primeiro plano é predominantemente lógica, ao passo que a narrativa de Brejeirinha é preponderantemente mítica. Tanto que sua estória começa e termina diversas vezes. E tem variegados finais. Já a estória principal começa e termina num só movimento narrativo.

XVII A FERA: BLASFEMA

A benfazeja é o conto dezessete.

Sei que não atentaram naquela mulher; nem fosse possível. Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas. A gente não revê os que não valem a pena. Acham ainda que não valia a pena? Se, pois, se. No que nem pensaram; e não se indagou, a muita coisa. Para quê? A mulher – malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida – e guia de um cego. Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado? ⁹¹

A voz dramatizada que nos conta esta estória dialoga diretamente com um narratário desde o primeiro período. Esta oposição pode ser esquematizada aqui entre as formas : “eu” e “vocês”. Desta arte, a primeira pessoa que abre o conto sofre, logo na sequência, uma sutil mudança na forma, e passa a se realizar como “A gente”. A narrativa, então, oscila entre uma voz e outra. E assim, duas vozes concorrem na enunciação da narração, e se uma é marcada pela descrição objetiva e até mesmo fria das personagens, a outra voz que só percebemos por reflexo, é fundamentalmente mítica e coletiva. E é nesta tensão,

⁹¹ ROSA, 2005, p. 161.

entre estas duas vozes que dialeticamente concorrem, que nosso sistema heurístico se realiza.

No plano do enredo, o que se narra é a estória de expiação de “Mula-Marmela, apelidada”, a madrasta de Retrupé, personagem que ela acompanha, cego, também ‘sem adiante’ _ ambos são pedintes. Todos da vila os odeiam. Por causa do pai de Retrupé: ‘Mumbungo’: ‘o cão de homem, calamidade horribilíssima, perigo e castigo para os habitantes deste lugar’⁹² – assassinado pela própria mulher: “no crime não arrependida”.

Mas o narrador não fidedigno⁹³, parece decididamente disposto a contestar este sentimento, ou falso juízo. E em tom de exorto, assim nos apresenta a anti-heroína:

Soubessem-lhe ao menos o nome. Não; pergunto, e ninguém o intéia. Chamavam-na de a “Mula-Marmela”, somente, abominada. A que tinha dores da cadeira: andava meio se agachando; com os joelhos para diante. Vivesse embrenhada, mesmo quando ao claro, na rua. Qualquer ponto em que passasse, parecia apertado. Viam-lhe vocês a mesmez – furibunda de magra, de esticado esqueleto, e o se sumir de sanguexuga, fugidos os olhos, lobunos cabelos, a cara –; as sombras carecem de qualquer conta ou relevo. Sabe-se se assustava-os seu ser: as fauces de jejuadora, os modos, contidos, de ensalmeira? Às vezes, tinha o queixo trêmulo. Apanhem-lhe o andar em ponta, em sestro de égua solitária; e a selvagem compostura. Seja-se exato. ⁹⁴

Em verdade, a personagem parece uma bruxa⁹⁵. Sejamos ‘exatos’. Ela é assim descrita. Por outro lado, a todo o momento, o narrador intensifica a tensão entre o jugo coletivo e os fatos: “Dizem-na maldita: será, é? Porém, isto, nunca mais me digam: Isso *do lobo, a pele; e olhe lá!* Há sobrepesos, que se levam, outros, e são a vida.”⁹⁶ E é deste tensionamento que se desdobra a descrição do vilão, o cego, de homérica tradição, aqui subvertida, na figura de “Retrupé, com seu encanzinar-se, blasfemífero, e prepotente esmolar”.

⁹² ROSA, 2005, p. 162.

⁹³ “Mas, eu, indaguei. Sou de fora.” (p. 163). Assim se apresenta o narrador.

⁹⁴ ROSA, 2005, p. 161.

⁹⁵ “Se o que há é apenas embruxar e odiar (...)”. Novamente o narrador.

⁹⁶ ROSA, 2005, p. 165.

O neologismo ‘blasfemífero’ assim se realiza como um índice dessa ambiguidade essencial, uma vez que podemos compreendê-lo como a tensão entre o princípio lógico e o princípio mítico, que orienta a composição do livro, consoante nosso sistema heurístico. Com efeito, entendendo que o substantivo composto esteja articulando as palavras blasfêmia e mamífero, pode-se inferir que o vocábulo justapõe duas visões de mundo essencialmente antitéticas. Uma marcada pela religiosidade arcaica, pelo misticismo, pela coletividade tradicional e oral, e outra pela objetividade, pela sistematicidade, e pela escrita moderna.

E se tomamos esta única palavra é por comodidade interpretativa, pois ela reflete, em um só termo, nosso modelo composicional. Também a duplicação da voz narrativa, articulada a nossa leitura, corrobora nosso modelo interpretativo.

Por fim, o prosoema se encerra com uma revelação do narrador. Revelação no sentido de re-velar, no sentido de mostrar e esconder. Segundo ele, a mulher além de matar o marido, cegara o enteado: pois sabia da má estirpe do menino. Cegara-o com “leites e pós, de plantas, venenos que ocultamente retiram, retomam a visão, de olhos que não devem ver.”⁹⁷. E edipianamente a narrativa se fecha sobre si mesma. Quando narrador e narratário purgam os seus “descrentes corações”.

De fato, de acordo com o professor Luis Bueno (2014, p. 151), *A Benfazeja* encerra um método narrativo que cria uma ‘dissonância’ enorme, onde “a técnica das duas estórias causa um embaralhamento de perspectivas mais profundo e um jogo de aparências muito mais intrincado do que um simples jogo de aparências” (2014, p. 152). Afinal, “todas as formas de raciocínio baseadas na dualidade do certo e do errado caem por terra” (BUENO, 2014, p. 155) nas estórias rosianas. Em outras palavras, a ambiguidade nesta narrativa se realiza mediante o tensionamento de vozes contrárias, cujo índice pode ser ancorado na fórmula ‘a gente’ do narrador forasteiro, que embaralha a enunciação e lhe garante o caráter polissêmico e reversível, uma vez que as duas estórias se realizam a um só tempo.

⁹⁷ ROSA, 2005, p. 166.

Porquanto, tanto no plano linguístico, ou metalinguístico, quanto no plano do foco narrativo, oscilam dialeticamente o pensamento mítico e o pensamento lógico, de modo não excludente, consoante o sistema composicional de **Primeiras estórias**.

XVIII PERSONA: GENTE

Darandina é a décima oitava narrativa do livro.

De manhã, todos os gatos nítidos nas pelagens, e eu em serviço formal, mas, contra o devido, cá fora do portão, à espera do menino com os jornais, e eis que, saindo, passa, por mim e duas ou três pessoas que perto e ali mais ou menos ocasionais se achavam, aquele senhor, exato, rápido, podendo-se dizer que provisoriamente impoluto. E, pronto, refez-se no mundo o mito, dito que desataram a dar-se, para nós, urbanos, os portentosos fatos, enchendo explodidamente o dia: de chinfrim, afã e lufa-lufa.⁹⁸

Cômica, a voz narrativa que predomina no texto é de um eu-testemunho, aparente médico. O espaço é o da praça pública, o centro, ‘para nós, urbanos’. E é no meio da praça que o mundo se refaz em “mito”: e a dialética do nosso sistema heurístico é posta em movimento.

A peripécia se inicia com o roubo de uma caneta e a escalada de um louco sobre uma palmeira no centro da praça: “Nosso não era nosso homem”⁹⁹; afirma-nos o narrador. A multidão rapidamente se amontoa. Ninguém sabe direito quem é a figura; suspeita-se que seja personalidade de relevância política: “É o Secretário das Finanças Públicas”¹⁰⁰. Mas logo a conjectura é invalidada.

A todo momento uma segunda e uma terceira voz invadem a estória, e se confundem. São as intervenções do dr. Diretor e do professor Dartanhã que disputam a narrativa e o diagnóstico do homem empalmeirado. E são as suas

⁹⁸ ROSA, 2005, p. 171.

⁹⁹ ROSA, 2005, p. 172.

¹⁰⁰ ROSA, 2005, p. 173.

inserções que nos indicam o pensamento lógico, positivo, racional, destituído de qualquer especulação feérica: “Excitação maníaca, estado demencial... Mania aguda, delirante... E o contraste não é tudo, para se acertarem os sintomas?” (ROSA, 2005, p. 174). E o próprio amigo plantonista do narrador arrisca na definição de um quadro clínico: “Síndrome exofrênico de Bleuler¹⁰¹... – pausado, exarou o Adalgiso.” (ROSA, 2005, p. 180). É no mínimo irônico observar os doutores, cuja visão de mundo se baseia no pensamento lógico, tentando entender o *Mýthos*, que se refaz no mundo. Com efeito, as escolhas lexicais, a estrutura de suas enunciações, em diagnóstico, certa erudição, tudo está a desserviço do mítico e dele não dá conta.

O sujeito, ‘personagente’, de predicado; depois de dizer despautérios, despe-se: “sobre nós, sucessivos, esvoaçantes – paletó, cueca, calças – tudo a bandeiras despregadas”¹⁰², confia-nos nosso narrador. E novamente o procedimento lexicogênico nos serve de âncora textual em defesa de nosso modelo hermenêutico; onde *persona* justaposto a gente se realiza como duas representações opostas mas não excludentes.

Entretanto, tudo isso se dá em meio à algazarra total, com direito a discurso político, palanque, bombeiros, policiais, comissários, enfermeiros, jornalistas, etc. Sendo tudo descrito de modo “circense” (ROSA, 2005, p. 178); “desreipeitável público” (ROSA, 2005, p. 180), arremata o narrador.

Em seguida, passado o surto, o homem é ovacionado, agora por uma multidão enlouquecida. A reversibilidade se realiza completamente quando, ao final do conto, o leitor não sabe se o homem empalmeirado é louco, ou se o povo é que é, na medida em que o mítico e o lógico são duas verdades possíveis na cosmologia desta estória, conquanto anedótica. Anedótica porque na retórica polifônica desta estória, entre a voz do narrador, da multidão, do dr. Diretor, do professor Dartanhã, e do Adalgiso, o que predomina é uma ironia fina, que a tudo contradiz.

¹⁰¹ Um dos precursores da área da psicanálise, sendo um dos iniciadores de Jung. Seus trabalhos destacam-se por introduzir o termo esquizofrenia e autismo na área psicanalítica.

¹⁰² ROSA, 2005, p. 180.

Note-se ainda a presença de dois epílogos: *Ainda não concluindo* e *Concluindo*:

Ainda não concluindo. Antes, ainda na escada, no desenvolvimento, ele mirou, melhor, a multidão, deogenésica, diogenista. Vindo o quê, de qual cabeça, o caso que já não se esperava. Deu-nos outra cor. Pois, tornavam a endoida-lo? Apenas proclamou: - “*Viva a luta! Viva a liberdade!*” - nu, adão, nado, psiquiatista. Frenéticos, o ovacionaram, as dezenas de milhares se abalavam. Acenou, e chegou em baixo, incólume. Apanhou então a alma de entre os pés, botou-se outro. Aprumou o corpo, desnudo, definitivo.

Fez-se o monumental desfecho. Pegaram-no, a ombros, em esplêndido, levaram-no carregado. Sorria, e, decerto, alguma coisa ou nenhuma proferia. Ninguém poderia deter ninguém, naquela desordem do povo pelo povo. Tudo se desmanchou em andamento, espraiando-se para trivialidades. Vivera-se o dia. Só restava imudada, irreal, a palmeira.

Concluindo. Dando-se que, em pós, desafogeados, trocavam-se pelos paletós os aventais. Modulavam drásticas futuras providências, com o professor Dartanhã, ex-professo, o dr. Diretor e o dr. Enéias – alienistas. – “*Vejo que ainda não vi bem o que vi...*” – Referia Sandoval, cheio de cepticismo histórico. – “*A vida é constante, progressivo desconhecimento...*” – definiu o dr. Bilôlo, sério, entendo que, pela primeira vez. Pondo o chapéu, elegantemente, já que de nada se sentia seguro. A vida era à hora. (ROSA, 2005, p. 184)

Pois bem, estes dois desfechos figuram muito bem nossos dois princípios narrativos, sendo o primeiro predominantemente mítico, marcado pela coletividade e pela presença sobrenatural, ‘deogenésica, diogenista’, afirma-nos o narrador; e o segundo eminentemente lógico, entre ‘alienistas’. E o sistema composicional se fecha sobre si mesmo no último parágrafo, intensificando a ambiguidade e sua reversibilidade, inerente de nosso modelo heurístico, tensionados no neste último movimento:

Apenas nada disse o Adalgiso, que, sem aparente algum motivo, agora e sempre súbito assustava-nos. Ajuizado, correto, cincunspecto demais: e terrível, ele, não em si, insatisfatório. Visto que, no sonho geral, permanecera insolúvel. Dava-me um frio animal, retrospectado. Disse nada. Ou talvez disse, na pauta, e eis tudo. E foi para a cidade, comer camarões. (ROSA, 2005, p. 184)

Atente-se, por fim, que um princípio atravessa o outro, assimilando-o, embaralhando seus elementos, como já alvitrou Arrigucci.

XIX MANDIOCA: POLVILHO

A décima nona narrativa, intitulada *Substância*, é uma estória de amor.

Sim, na roça o polvilho se faz a coisa alva: mais que o algodão, a garça, a roupa na corda. Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, para assentar, no funda da água e leite, azulosa – o amido – puro, limpo, feito surpresa. Chamava-se Maria Exitá. Datava de maio, ou de quando? Pensava ele em maio, talvez, porque é o mês mor – de orvalho, da Virgem, de claridades no campo. Pares se casavam, arrumavam-se festas; num, ali, a notara: ela, flor. Não lembrava a menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças, trazida, havia muito, para servir na Fazenda. Sem se dar idéia, a surpresa se via formada. Se, às vezes, por assombro, uma moça assim se embelezava, também podia ter sido no tanto-e-tanto. Só que a ele, Sionésio, faltavam folga e espírito para primeiro reparar em transformações.¹⁰³

Onisciente e fidedigno, o narrador anuncia um ambiente rural, e duas personagens da roça, a Maria Exitá, e o Sionésio. O passado de Maria é pincelado com mistério e desgraça. A palavra que encerra esse parágrafo está associada à mudança, à variação, às ‘transformações’.

Em verdade, a menina viera parar ali, sob as mãos de Nhatiaga, peneireira da Fazenda do Samburá, cujo dono, Seo Nésio, herdara. Chegara menina, e desde então seu serviço é o de ‘quebrar, à mão, o polvilho, nas lajes’¹⁰⁴. Repare-se no nome do dono ‘da Samburá’. Se no primeiro parágrafo ele é um, Sionésio, no segundo reparte-se em dois: Seo Nésio. Essa dissonância vem impulsionar nosso sistema composicional dos princípios antitéticos, e anuncia a metamorfose pela qual o personagem vai passar.

¹⁰³ ROSA, 2005, p. 185.

¹⁰⁴ ROSA, 2005, p. 186.

Com efeito, de homem sisudo, rústico, e ocupado, preocupado com o mundo dos negócios, com a produção da farinha, vira Sionésio, já mudado, pois “as muitas semanas castigavam-no, amiúde nem conseguia dormir, o que era ele mesmo contra ele mesmo, consumição de paixão, romance feito”; “achou-se em lágrimas, fiel”¹⁰⁵;

Sionésio passara a frequentar nas festas, princípios a fins. Não que dançasse; desgostava-o aquilo, a folgazarra. Ficava de lá, de olhos postos em, feito o urubu tomador de conta. Não a teria acreditado tão exata em todas essas instâncias – o quieto pisar, um muxoxozinho úmido prolongado, o jeito de pôr sua cinturinhas nas mãos, feliz pelas pétalas, juriti nunca aflita. (ROSA, 2005, p. 188).

A substância aludida no título do prosoema, que depois de anos une Maria e Sionésio, refere-se tanto à mandioca, que se transforma em polvilho, e depois em farinha, como também remete ao próprio amor entre os dois, que os transforma. Reflete ainda o trabalho de composição expresso linguisticamente no final do conto, no dialético deslizar de significados, entre uma palavra e outra, entre uma personagem e outra: “só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar” (ROSA, 2005, p. 190).

Há que se notar, por fim, a figura reversível de Nhatiaga. Ela é quem medeia e testemunha o pedido de Sionésio, quando este pergunta ‘a única Maria no mundo’¹⁰⁶:

– “*Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?*” Disse e viu. O polvilho, coisa sem fim. Ela tinha respondido: – “*Vou, demais*”. Desatou um sorriso. Ele nem viu. Estavam lado a lado. Olhavam para a frente. Nem viam a sombra da Nhatiaga, que quieta e calada, lá, no espaço do dia. (ROSA, 2005, p. 190).

De fato, a peneireira parece ser a figura que articula toda a estória, muito embora pouco apareça. E, realmente, se a estória for lida pelo avesso, tudo leva a crer que é ela quem induz o fazendeiro a reparar e se apaixonar por Maria,

¹⁰⁵ ROSA, 2005, p. 189.

¹⁰⁶ ROSA, 2005, p. 188.

conferindo a Sionésio um papel muito mais passivo do que num primeiro momento possa parecer.

XX QUIXOTE: VAGALUME

O vigésimo conto, _ *Tarantão, meu patrão...*, é a anedótica estória de “Vagalume”.

Suspa! – que me não dão nem tempo para repuxar o cinto nas calças e me pôr debaixo de chapéu, sem vez de findar de beber um café nos sossegos da cozinha. Aí - ...”ai-te...” – a voz da mulher do caseiro declarou, quando o caso começou. Vi o que era. E, pois. Lá se ia, se fugia, o meu esmarte Patrão, solerte se levantando da cama, fazendo das dele, velozmente, o artimanhoso. Nem parecesse senhor de tanta idade, já sem o escasso juízo na cabeça, e aprazado de sair também para daí a dia desses, ou horas ou semanas. Ôi, tenho de sair também por ele, já se vê, lhe corro todo atrás. Ao que, trancei tudo, assungo as tripas do ventre, viro que me viro, que a mesmo esmo, se me esmolambo, se me despenco, se me esbandalho: obrigações de meu ofício. – “*Ligeiro, Vagalume, não larga o velho!*” – acha ainda de me informar o caseiro Sô Vicêncio, presumo que se rindo, e: – “*Valha-me eu!*” – rogo, ih, danando-o, *êpa!* E desço em pulos passos esta velha escada de pau, duma droga, desta antiqüíssima fazenda, *ah...* ¹⁰⁷

Narrado predominantemente em primeira pessoa, dramatizada e fidedigna, a estória se inicia com o rompante quixotesco do velho *lô João-de-Barros-Diniz-Robertes*. No plano do enredo, o velho já sem juízo, resolve se vingar do sobrinho-neto, “que lhe dera injeções e a lavagem intestinal” ¹⁰⁸.

lô João, representa o arcaico, violado pelo novo, e pretende vingança: “Mato! Mato! Mato!”, ele brada. Acompanha-o Vagalume, seu fiel escudeiro. Nítido, o diálogo com Cervantes é brilhante e cômico. Mas, se o Don Alonso enlouquece de tanto ler, e por isso mesmo quis repetir no mundo o que leu nos livros de cavalaria, aqui, em Rosa, é o contrário. Aqui, o Velho lô João quer repetir o que sempre fez, mas está velho, e o mundo mudado. Ao longo do

¹⁰⁷ ROSA, 2005, p. 191.

¹⁰⁸ ROSA, 2005, p. 192.

caminho o velho vai juntando uma chusma, ‘doida escolta’, um séquito, que só faz aumentar a tensão, e o conflito premente. Mas, ao chegar na cidade

A cidade – catastrapes! Que acolhenças? A cidade, estupefata, com automóveis e soldados. Aquelas ruas, aldemenos, consideraram nosso maltrupício. A gente nem um tico tendo medo, com o existido não se importava. Ah, e o Velho, estardalhão? – que jurava que matava. Pois, o demo! Vamos... O velho sabia bem, aonde era o lugar daquela casa. (ROSA, 2005, p. 198)

Pois bem, o Velho, com os seus, ao adentrar na cidade, abandona o espaço mítico dos arraiais e povoados. Ainda que esbraveje, nada pode fazer, envolto que está pelo mundo lógico, dos automóveis e soldados. Contudo, esta separação é arbitrária. A fronteira entre estes dois mundos, aqui também compreendidos como princípios composicionais, não é nítida, pois a dialética entre um universo e outro só faz reforçar as diferenças e a unidade. O mítico ao invadir o lógico só faz intensificar o contraste do nosso sistema heurístico. Assim também o Velho, mítico, contrasta com o Magrinho, o sobrinho doutor.

Mas quando o velho, finalmente, chega na casa, “um batizado: o de filha do Magrinho”, está acontecendo. Há uma festa. E tal como Don Quixote no segundo livro se reconcilia com o mundo moderno, o Velho se reconhece arcaico, e toma a palavra:

- “Eu pido a palavra...”

E vai? Que o de bem se crer? Deveras, que era um pasmar. Todos, em roda de em grande roda, aparvoados mais, sonsentiram, já se vê. Ah, e o Velho, meu Patrão para sempre, primeiro tossiu: *bruba!* – e se saiu, foi por aí embora a fora, sincero de nada se entender, mas a voz portentosamente, sem paradas nem definhezas, no ror e rolar das pedras. Era de se suspender a cabeça. Me dava os fortes vigores, de chorar. Tive mais lágrimas. Todos, também; eu acho. Mais sentidos, mais calados. O Velho, fogoso, falava e falava. Diz-se que, o que falou, eram baboseiras, nada, idéias já dissolvidas. O Velho só se crescia. Supremo sendo, as barbas secas, os históricos dessa voz: e a cara daquele homem, que eu conhecia, que desconhecia. (ROSA, 2005, p. 199)

O que o Velho fala emociona o narrador: “Tive mais lágrimas”. E como o da triste figura, *lô João-de-Barros-Diniz-Robertes*, “com seu trato excelentriste”, cala, ‘como um copo vazio’. E as duas vozes narrativas que sutilmente se articulavam por toda a narrativa, finalmente coincidem, em soluço: “Agora podendo daqui para sempre se ir, com direito a seu inteiro sossego. Dei um soluço, cortado. Tarantão – então... Tarantão... Aquilo é que era!”; desfecha o narrador.

XXI MENINOS: MACAQUINHOS

O último conto narra a estória do “Menino”: o mesmo da primeira estória. Mas esse mesmo é um outro. Em quatro movimentos, a narrativa assim principia:

Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. Vinha, porém, só com o Tio, e era uma íngreme partida. Entrara aturdido no avião, a esmo tropeçante, enrolava-o e de por dentro um estufo como cansaço; fingia apenas que sorria, quando lhe falavam. Sabia que a mãe estava doente. Por isso o mandavam para fora, decerto por demorados dias, decerto porque era preciso. Por isso tinham querido que trouxesse os brinquedos, a Tia entregando-lhe ainda em mão o preferido, que era o de dar sorte: um bonequinho macaquinho, de calças pardas e chapéu vermelho, alta pluma. O qual, o prévio lugar dele sendo o da mesinha, em seu quarto. Pudesse se mexer e viver de gente, e havia de ser o mais impagável e arteiro deste mundo. O Menino cobrava maior medo, à medida que os outros mais bondosos para com ele se mostravam. Se o Tio, gracejando, animava-o a espiar na janelinha ou escolher as revistas, sabia que o Tio não estava de todo sincero. Outros sustos levava. Se encarasse pensamento na lembrança da mãe, iria chorar. A Mãe e o sofrimento não cabiam de uma vez no espaço de instante, formavam avesso – do horrível do impossível. Nem ele isso entendia, tudo se transtornando então em sua cabecinha. Era assim: alguma coisa, maior que todas, podia, ia acontecer? ¹⁰⁹

Uma voz onisciente e dramatizada conta a estória do menino que novamente vai visitar a grande cidade em construção. Subvertendo o clássico ‘era uma vez’ a narrativa se inicia com a volta do Menino para Brasília. Ele é acompanhado do Tio e do macaquinho, ‘de calças pardas e chapéu vermelho’.

¹⁰⁹ ROSA, 2005, p. 201.

O primeiro movimento, subintitulado ‘O inverso afastamento’, é marcado pela tristeza do menino, que pensa na mãe doente. O Tio, que mais uma vez o acompanha, está sempre a “olhar o relógio”, e enquanto isso o personagem-brinquedo, o “bonequinho macaquinho”, “miúdo companheiro”, é humanizado:

O pobre do macaquinho, tão pequeno, sozinho, tão sem mãe; pegava nele, no bolso, parecia que o macaquinho agradecia, e, lá dentro, no escuro, chorava. (ROSA, 2005, p. 202)

A humanização do brinquedo, que agradecia e chorava, personifica a infância neste primeiro movimento, e estabelece um paralelo com o Menino. Ao que o segundo movimento, chamado “O aparecimento do pássaro”, vem confirmar, pois o macaquinho, à noite, ‘não era mais o para a mesa de cabeceira: era o camarada, no travesseiro, de barriguinha para cima, pernas estendidas’, e enquanto o ‘Tio ressonava’, “ o macaquinho, quase, também, feito um muito velho menino”. (ROSA, 2005, p. 203).

Ainda neste movimento, há a aparição extraordinária do pássaro:

A uma das árvores, chegara um tucano, em brando batido horizontal. Tão perto! O alto azul, as frondes, o alumiado amarelo em volta e os tantos meigos vermelhos do pássaro – depois de seu vôo. Seria de ver-se: grande de enfeites, o bico semelhando flor de parasita. Saltava de ramo em ramo, comia da árvore carregada. Toda a luz era dele, que borrifava-a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendidamente. No topo da árvore, nas frutinhas, tuco, tuco... daí limpava o bico no galho. E, de olhos arregaçados, o Menino, sem nem poder segurar para si o embrevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. No ninguém falar. Até o Tio. O Tio, também, estava de fazer gosto naquilo: limpava os óculos. O tucano parava, ouvindo outros pássaros – quem sabe, seus filhotes – da banda da mata. O grande bico para cima, desferia, por sua vez, às uma ou duas, aquele grito meio ferrugento dos tucanos: -“Crréé!”... O Menino estando nos começos de chorar. Enquanto isso, cantavam os galos. O Menino se lembrava sem lembrança nenhuma. Molhou todas as pestanas. (ROSA, 2005, p. 204)

A descrição lírica do pássaro reflete nosso modelo heurístico, no seio do país, na sua capital em construção. O tensionamento entre o princípio lógico e o princípio mítico, aqui se realiza mediante o mesmo processo composicional. Ao mesmo tempo em que o pássaro é descrito como um animal cujo bico mimetiza ‘uma flor de parasita’ – o que pressupõe o processo de seleção natural e

adaptação ao longo de milhares de anos –; o tucano também é caracterizado como um ser angelical, pois ‘toda a luz era dele’. Note-se ainda como a linguagem se realiza de acordo com a tensão do nosso sistema, admitindo o grito ‘ferrugento’ do pássaro onomatopaicamente: Crréé!.

Este contraste só faz intensificar a tensão elementar de nosso sistema interpretativo, que se realiza em todos os níveis da narrativa. Do registro linguístico à construção do personagem e à polifonia das vozes narrativas.

Deste modo, se durante o processo de evolução do segundo movimento, o que sobressai, no primeiro plano, é o nosso princípio mítico, o movimento seguinte, “O trabalho do pássaro”, desliza dialeticamente em direção oposta. Com efeito, “os mil e mil homens muitamente trabalhavam fazendo a grande cidade”; “O *jeep* corria por estradas de não parar, sempre novas”; e o “Tio media tudo no relógio” (ROSA, 2005, p. 206).

E assim, nesta espécie de síntese, o Menino descobre o tempo: “O hiato – o que ele já era capaz de entender com o coração” e “O envelhecimento da esperança” (ROSA, 2005, p. 207). A única coisa boa era o pássaro, que todos os dias, pela primeira manhã. E quando falam de prendê-lo, o Menino ‘zangou-se aflito’. Como no primeiro conto, o menino passa por uma metamorfose.

E quando a mãe, ‘ao quarto dia’, fica boa, ‘sarada’, o Menino pode voltar para casa, ‘depois do derradeiro sol do tucano’.

No último movimento, denominado “Desmedido momento”, a metamorfose está quase completa, enquanto o Tio olhava o relógio, durante a viagem de volta; “Entrepensava o Menino, já quase na fronteira soporosa. Súbita seriedade fazia-lhe a carinha mais comprida.” E quando percebe que perdeu o macaquinho ‘as lágrimas lhe saltavam’ (ROSA, 2005, p. 208).

Contudo, quando o copiloto do avião vem lhe trazer o ‘chapeuzinho vermelho, de alta pluma, que ele, outro dia, tanto tinha jogado fora!’ seu coração se acalma:

O Menino não pôde mais atormentar-se de chorar. Só o rumor e o estar no avião o atontavam. Segurou o chapeuzinho, alisou-o, o pôs no bolso. Não, o companheirinho Macaquinho não estava perdido, no sem-fundo escuro do mundo, nem nunca. Decerto, ele só passeava lá, porventura e porvindouro, na outra-parte, aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam. O Menino sorriu do que sorriu,

conforme de repente se sentia: para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa. (ROSA, 2005, p. 208)

Como na descrição do pássaro, a metamorfose do macaquinho também é descrita de acordo com o nosso sistema composicional dos princípios antitéticos. Como se o macaquinho, ao se transformar em ser animado, no 'porventura e porvindouro, na outra-parte', também se transformasse em memória, 'aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam'. E quando o Menino se sorri 'para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa', como uma estrela que nasce, o mítico e o lógico são tensionados de modo não excludente, evidenciando o processo criativo de toda a obra.

E se no primeiro prosoema do volume foi o menino quem virou Menino. No último é o macaquinho que vira Macaquinho. E a reversibilidade de nosso sistema hermenêutico assim se realiza: na dialética narrativa entre o princípio mítico e o princípio lógico da nossa dupla raiz composicional.

Em verdade, nosso modelo de leitura não abarca todas as possibilidades interpretativas do livro. Porém, ao longo deste capítulo, intentou-se demonstrar como os princípios antitéticos do nosso sistema composicional se fazem presentes nas histórias do volume. Em alguns casos, vimos como nosso modelo pode ser elucidativo, para uma maior compreensão do processo criativo do autor. Em outros casos, o nosso sistema está em região tão abissal que o texto rosiano tende a exigir mais do crítico. Por ora, mantemos a leitura em aberto, de modo que um olhar mais maduro possa vir um dia a colaborar com as correções necessárias que uma leitura de iniciante crítico sempre tende a incorrer.

Capítulo III

A SOLUÇÃO-GUIMARÃES

I

Este capítulo tem o propósito de demonstrar como a narrativa medial de **Primeiras estórias** pode ser compreendida à luz do nosso sistema heurístico, e de que modo esta abordagem possibilita uma leitura teórica deste conto.

Há que se reconhecer, primeiramente, que o diálogo com Machado de Assis é patente, evocado desde o título. E ambos esboçam uma ‘nova teoria da alma humana’. Se, porém, confrontarmos os textos, podemos observar como o carioca e o mineiro se aproximam e se afastam. Aqui, no entanto, registramos apenas a existência desta intertextualidade através da investigação sobre a natureza da alma, do tempo, da própria ficção, e sobretudo, por meio da figuração do duplo, que em Machado é imediata¹¹⁰; em Rosa, “esplêndida metáfora”. (ROSA, 2005, 115). Entretanto, não se pretende aqui esgotar as implicações que a comparação exige. São inúmeros os trabalhos publicados que já desenvolveram exaustivamente esta correspondência e suas dissonâncias. Aqui apenas apontamos a atualização e subversão do *Mýthos*, efetuada por Rosa, a partir da narrativa de Jacobina, o personagem machadiano. E é claro que este também é um hipertexto de outros textos. Afinal, estamos diante de duas obras-primas das nossas letras.

Isto posto, *O espelho* é a estória de uma experiência, antes de tudo, literária:

_ Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos,

¹¹⁰ “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...” (ASSIS, 1979, 345).

penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram. O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade — um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (ROSA, 2005, p. 113).

Iniciada por um traço, que instaura a situação dialógica, logo percebemos que um narrador dramatizado é quem tomando a palavra anuncia ‘não uma aventura, mas experiência’. Esta experiência insólita será induzida por raciocínios e intuições. Porquanto, nosso modelo dialético de leitura já é posto em movimento nos dois primeiros períodos desta estória, ao contrastar a aventura com a experiência, o princípio da tradição mítica pré-moderna, e o princípio lógico por excelência da modernidade. Com efeito, a negativa que antecede a aventura tão presente em todos os outros contos do volume, aqui dá lugar à experiência, que se realiza por meio de um método indutivo, e se pauta no raciocínio, ou seja, no pensamento lógico. Reforça esta expectativa o enunciado sequente do narrador, que prenuncia uma revelação, ‘que os outros ainda ignoram’. O narrador ainda continua, insistente, invocando o narratário, fazendo referência ao seu saber e estudo, e o provoca considerando a busca pela verdade – “n’um espelho?” – ele arremata especular.

Não confiável, a voz narrativa ainda dissimula o inesperado da pergunta com referência às leis da óptica. Mas, se até aí o narrador provocava o narratário por meio de questões positivas, o desfecho desse primeiro parágrafo demonstra claramente o procedimento contrário, quando então afirma: “Reporto-me ao transcendente”. E nos três períodos seguintes ele alude ao mistério dos fatos e dos não-fatos; e antes de concluir questiona, retórico: ‘Duvida?’ Ao que ele mesmo responde – “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.”

Este procedimento dialético, de justapor os dois princípios antitéticos de nosso sistema composicional, aqui se realiza de tal modo implicado, e em tal grau de tensionamento, que fica evidente o propósito do narrador, a saber,

seduzir por meio de um *ethos*¹¹¹ e de um *pathos* aparentemente inconciliáveis, pois um se efetiva por meio de estilo elevado e positivo, ao passo que o outro recorre ao popular e folclórico.

Veja-se, o parágrafo seguinte, que claramente se realiza, a um só tempo, mítico e lógico:

Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas — que espelho? Há-os «bons» e «maus», os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, seus resultados apóiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso. Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando. (ROSA, 2005, p. 113-114).

O primeiro período, por exemplo, é marcado pela elegante colocação pronominal, e faz alusão clara ao materialismo moderno, num registro eminentemente escrito. No entanto, o período seguinte, todo fragmentado e desordenado, ao menos do cânon sintático, é inundado de marcas orais: “O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel”. Atente-se que esse borramento entre o oral e o escrito, não é mera categoria divisória. Aqui, nesta longa frase, em anacoluto, as duas modalidades da língua convivem dialeticamente, e literalmente uma atravessa a outra, num maneirismo linguístico que não se encontra em nenhum dialeto regional da língua portuguesa, porque é língua forjada ali, e somente ali, e não um documento isoglótico ou cultural. Esta passagem demonstra com clareza, como

¹¹¹ De acordo com Reboul (2004), o *ethos* se refere ao caráter do orador e à personalidade necessária para adquirir a confiança de seu auditório; aqui, narratário. Ao passo que *pathos* se refere às emoções do auditório, as quais orador mobiliza em seu proveito a fim de persuadir.

o arcaico, de uma ênclise, por exemplo, ou um regionalismo algo arcaísta como 'feições', estão em estado de hibridismo com todas as variedades e virtualidades da língua, e em conformidade com um neologismo como 'imudado'. De fato, o estranhamento da língua rosiana, de onde genuinamente vem a sua literariedade, da qual falavam os formalistas e Eagleton, é o primeiro desdobramento do nosso sistema dos princípios antitéticos. Porque não é só a relação entre narrador e narratário que é especular.

Veja-se que *O espelho* é a estória de um narrador e um narratário; mas o narratário a todo momento co-incide, para insinuar uma expressão da física ótica, com o leitor. Assim, narrador e narratário e leitor, a um só tempo, estão em relação especular.

E, se continuamos seguindo a experiência que esse narrador nos propôs, novamente somos assaltados pelo questionamento, em supetão: "Mas – que espelho?" E no segmento seguinte, os <<bons>> e os <<maus>> espelhos são relativizados, e ironicamente, os honestos vêm seguidos de modo ambíguo por um, "pois não"; sugerindo que o narrador, o próprio, ele mesmo, enquanto instância narrativa, seja um narrador confiável. Contudo, isso só se dá no nível retórico e sub-repticiamente, no *pathos* desse narrador, que a todo momento é mobilizado a fim de garantir a sua audiência. Tanto, que no enunciado seguinte a voz narrativa torna a ponderar e indagar; "E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?" Note-se que, no nível semântico, o problema é deslocado do objeto para o sujeito, ou observador, numa clara inversão do que até então estava sendo proposto. Esse deslizamento de significados, que repercute no plano simbólico, põe às mostras a dialética extremamente vivaz que o texto realiza, e que nosso sistema heurístico representa. Observe-se ainda que às perguntas que o narrador faz, ele mesmo responde. E quando o faz dialogando com o universo da imagem, da fotografia, e invoca os 'dados iconográficos' que apoiam a sua 'tese', estamos diante de um sujeito moderno e esclarecido, no sentido mesmo iluminista do termo. E da fotografia o narrador apela para o cinema, onde a imagem é produzida, 'de imediato, uma após outra', e, ainda assim, rejeita esta explicação com um juízo de valor definitivo, pois, "vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes".

Do mundo moderno, onde a arte técnica igualmente se reproduz de imediato, o narrador recorre ao teatro, e às ‘máscaras’ que emolduram os rostos. Porém, diante do dinamismo fisionômico, e do explodir das expressões, nada reflete a verdadeira imagem de um contador como ele. E ao final deste parágrafo, o narrador reafirma a sutileza de sua teoria, que mais adiante será apresentada ao interlocutor, enquanto ele ainda prepara o narratário anunciando a natureza fenomenológica da questão; é de ‘fenômenos sutis’ que estamos falando.

Decidido, o narrador prossegue com sua argumentação:

Resta-lhe argumento: qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho. Sem sofisma, refuto-o. O experimento, por sinal ainda não realizado com rigor, careceria de valor científico, em vista das irreduzíveis deformações, de ordem psicológica. Tente, aliás, fazê-lo, e terá notáveis surpresas. Além de que a simultaneidade torna-se impossível, no fluir de valores instantâneos. Ah, o tempo é o mágico de todas as traições... E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais. Por começo, a criancinha vê os objetos invertidos, daí seu desajeitado tactear; só a pouco e pouco é que consegue retificar, sobre a postura dos volumes externos, uma precária visão. Subsistem, porém, outras pechas, e mais graves. Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então? (ROSA, 2005, p. 114).

Na primeira metade deste fragmento tem-se a predominância do princípio lógico, do nosso sistema. Veja-se a escolha lexical logo do primeiro período do parágrafo, que se abre aos ‘argumentos’; refutando ‘sofismas’. No encadeamento seguinte, o ‘experimento’, o ‘rigor’, o ‘valor científico’, servem de agulhão para a defesa de uma reflexão profunda sobre o tempo. Mas aí, o tempo que até então era anunciado seguindo a estrutura do pensamento lógico, torna-se ‘o mágico de todas as traições’; e o *Lógos* é contaminado pelo princípio mítico, por meio de personificação do tempo. A observação, tão cara ao pensamento lógico, científico e moderno, é contestada no movimento seguinte, que postula os defeitos e a viciação dos ‘olhos’ e de sua ‘precária visão’. E o diálogo subversivo com Shakespeare pode então ser afirmado às claras: “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim.” A provocação ao narratário por meio de um apelo patético (que apela ao *pathos*),

só faz aumentar a tensão entre a representação lógica e mítica do espelho. E o narrador, num refluxo mítico, pode, então, finalmente, arrematar, que ‘a espécie humana’ luta para impor ao ‘móvel mundo’ lógica e rotina, mas seu intento é reflexo de uma ‘espécie’ pretensiosa; de um animal limitado que acredita nos olhos quando olha no espelho, e mal sabe que do espectro óptico pouca coisa nos é visível, tendo em vista os comprimentos de onda que não podem ser percebidos pela nossa espécie. Note-se, porém, que o narrador não é conclusivo, e termina o parágrafo com uma interrogação: ‘E então?’

Nestes três primeiros parágrafos é possível reconhecer claramente nosso sistema heurístico por meio da tensão entre o princípio lógico e o princípio mítico. É a dialética destes dois princípios composicionais que orienta a narração e conferem movimento à estória. O espelho enquanto símbolo mítico é a todo momento problematizado como representação. E, por sua vez, a representação sistemática e positiva apenas se realiza se precipitando sobre o princípio mítico; é nesta relação dinâmica que a narrativa prossegue.

E se até aqui prevalece o pensamento racional, este não exclui o pensamento mítico sertanejo, supersticioso, que considera ‘o milagre, até quando nada acontece’.

No entanto, como quem está disposto a se livrar dos sofismas, o narrador prossegue:

Note que meus reparos limitam-se ao capítulo dos espelhos planos, de uso comum. E os demais — côncavos, convexos, parabólicos — além da possibilidade de outros, não descobertos, apenas, ainda? Um espelho, por exemplo, tetra ou quadridimensional? Parece-me não absurda, a hipótese. Matemáticos especializados, depois de mental adestramento, vieram a construir objetos a quatro dimensões, para isso utilizando pequenos cubos, de várias cores, como esses com que os meninos brincam. Duvida? (ROSA, 2005, p. 114).

Veja-se que o espelho, até então era tomado como objeto genérico, sofre agora um recorte, um refino; onde apenas os espelhos planos são tomados como problema, ‘os demais’ são abstraídos. Não sem interrogativa, porém. Quando hipóteses (constituente genuíno dos gêneros e do campo da ciência), são

levantadas; hipóteses que ultrapassam o plano físico dos espelhos, ‘tetra ou quadridimensional?’. E o espelho então é tomado como um símbolo polissêmico.

E sua abstração simbólica se reflete num texto extremamente ambíguo. Pois figura o centro da tensão entre a representação mítica e lógica, do nosso sistema composicional. Seu maneirismo, encarna a própria ambiguidade simbólica do nosso modelo exegetico; em seu processo dialético. Este espelho assim reflete o tempo!

Em verdade, em nosso sistema é o processo dialético que reflete o tempo, só perceptível pelo movimento. Neste sentido, não se trata de um sistema dicotômico. Não há uma dualidade propriamente dita. O processo é um fenômeno que se realiza a um só tempo, num só movimento antitético, onde o princípio mítico se precipita sobre o *Lógos*, e este, por seu turno, desmorona sobre o *Mýthos*.

Há então uma mudança de tom. O narrador estabelece um paralelo especular que também se realiza em alteridade. Entre a primeira e a terceira pessoa, ele abre o próximo parágrafo:

Vejo que começa a descontar um pouco de sua inicial desconfiança, quanto ao meu são juízo. Fiquemos, porém, no terra-a-terra. Rimo-nos, nas barracas de diversões, daqueles caricatos espelhos, que nos reduzem a mostrengos, esticados ou globosos. Mas, se só usamos os planos — e nas curvas de um bule tem-se sofrível espelho convexo, e numa colher brunida um côncavo razoável — deve-se a que primeiro a humanidade mirou-se nas superfícies de água quieta, lagoas, lameiros, fontes, delas aprendendo a fazer tais utensílios de metal ou cristal. Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos. (ROSA, 2005, p. 114-115).

E o *Mýthos* se revela na figura de Tirésias, o cego da tradição ocidental. E no trágico Narciso, ‘que viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse’; em toda a sua ambiguidade. A antítese é poeticamente concebida, numa linguagem extremamente elaborada, num apelo sonoro mais próximo da lírica, do que da prosa. Leia-se, ‘a si mesmo não se visse’. Sem embargo, a linguagem é liricamente concebida, no seio da prosa, pela musicalidade que lhe é própria. E é na oralidade que ela se realiza benjaminianamente. Assim, a escrita

extremamente rebuscada se expressa a um só tempo com a modalidade oral da língua, onde o seu material sonoro se impõe na composição da narração. Assim, a língua também é um espelho. E reflete a sua própria ambiguidade; pois, ‘se só usamos os planos – deve-se que primeiro a humanidade mirou-se nas superfícies de águas quietas’. Como a fala antecede a escrita.

Um centauro pazeano, um híbrido, um gênero extremamente moderno, um conto-ensaio, esta é a estória: em uma narrativa do eu a primeira pessoa que fala expressa o humano no mundo – como na tradição inaugurada por Montaigne – no tempo e no espaço. E assim do particular se pode ver o universal, porque ‘cada homem leva em si a forma inteira da humana condição’ (MONTAIGNE apud AUERBACH, 2004, 251) ¹¹².

E como o outro amedronta o mesmo, o medo juvenil do narrador se justifica quando o espelho devolve uma amedrontadora imagem:

Temi-os, desde menino, por instintiva suspeita. Também os animais negam-se a encará-los, salvo as críveis exceções. Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? — jamais. Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o Monstro? (ROSA, 2005, p. 115).

E o menino mítico, o Menino, vê-se Monstro. E como que num movimento do interior para as margens, o menino, iminente, ovidianamente, em metamorfose kafkiana, parece um monstro. Consoante a tradição mítica.

Há duas referências claras ao reino animal. *In media res*, a humanidade é comparada a um animal pelo narrador, quando este afirma ironicamente que também os animais temem os espelhos, ressalvando as críveis exceções. Ao ponto do narrador dizer que é ‘positivo, um racional’ que pisa o chão a patas e pés. E o diálogo com a biologia, enquanto ciência moderna, é inevitável. Num movimento claro em direção ao *Lógos* de nosso sistema.

¹¹² AUERBACH, E. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 5ª ed. 2004.

E tudo isso é seguido do movimento contrário, quando o *Lógos* se precipita rumo ao *Mýthos*; num procedimento paradoxal.

Um olhar mais histórico neste conto, que inevitavelmente se desdobra e reflete um olhar sobre o próprio livro, pode nos revelar uma clara figuração do Brasil da década de sessenta.

Mas se, para além das leituras sociológicas e históricas do texto, só o tomamos como obra de arte literária, em sua autonomia, percebemos todo o alcance de uma teoria da literatura inegavelmente moderna, e sua novidade se realiza a um só tempo com a tradição.

Moderno, este olhar que se vê, assumindo uma densidade histórica, já não vê mais um menino; vê um 'Monstro', como um biólogo olha um animal, ou um físico conta as horas. Todo este parágrafo intensifica a tensão entre o pensamento mítico e o pensamento lógico do nosso sistema composicional.

E tão logo essa tensão desliza em outra, e expressa a dialética do nosso sistema heurístico de composição, quando o narrador, na sequência, interpela: 'Sendo talvez meu medo a revivescência de impressões atávicas?'

Sendo talvez meu medo a revivescência de impressões atávicas? O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a idéia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma. Via de regra, sabe-o o senhor, é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa. A alma do espelho — anote-a — esplêndida metáfora. Outros, aliás, identificavam a alma com a sombra do corpo; e não lhe terá escapado a polarização: luz—treva. Não se costumava tapar os espelhos, ou voltá-los contra a parede, quando morria alguém da casa? Se, além de os utilizarem nos manejos da magia, imitativa ou simpática, videntes serviam-se deles, como da bola de cristal, vislumbrando em seu campo esboços de futuros fatos, não será porque, através dos espelhos, parece que o tempo muda de direção e de velocidade? Alongo-me, porém. Contava-lhe... (ROSA, 2005, p. 115).

E os primitivos, do ponto de vista da psicanálise e da antropologia modernas, são aludidos no 'receio supersticioso' que os espelhos inspiravam. Neste ínterim, no sétimo parágrafo, leitor-modelo e autor-modelo se encontram, dentro da narrativa; num movimento que se desdobra do narrador para o narratário. O autor-modelo aparece, talvez pela única vez do volume, fugaz, no

espelho, num conto-ensaio. Ele evoca o leitor, 'sabe-o o senhor', e desaparece. Sem dúvida, é Umberto Eco¹¹³ quem melhor define este fenômeno quando discorre sobre a epifania da arte de contar histórias:

Nesse ponto, numa história em que tempo e lugar estão inextricavelmente ligados, parece que até as vozes se confundem. Tal confusão, entretanto, é orquestrada de forma tão admirável que se torna imperceptível _ ou quase, já que a percebemos. Não se trata de confusão, e sim de um momento de clarividência, uma epifania da arte de contar histórias, na qual os componentes da trindade narrativa _ o autor-modelo, o narrador e o leitor_ aparecem juntos. Precisam aparecer juntos porque o autor-modelo e o leitor-modelo são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo da leitura, de modo que uma cria a outra (ECO, 2012, p. 30).

Destarte, a duplicação especular deste jogo de espelhos põe em movimento a alteridade enquanto efeito. O narratário, espécie de personagem ou semipersonagem neste jogo de espelhos, confunde-se com o leitor-modelo. E autor-modelo, leitor-modelo, narrador, personagem, e narratário, como que num átimo, veem-se, num momento de clarividência. Que aponta para todas as outras narrativas do livro.

O outro 'é a alma do espelho'. A literatura então se realiza como um exercício de alteridade entre o narrador e o narratário, onde o leitor assim faz parte da representação e da arte.

E desde os primórdios da civilização, desde os tempos tribais, até a modernidade tardia, o outro ainda sou eu. Num fenômeno lacaniano, o eu se acha num mosaico de narrativas, num livro de histórias, onde ele mesmo é personagem de um conto especular; num ensaio, e a esplêndida metáfora se expressa na grande ironia que consiste em compreender a dupla natureza da humanidade, em sua condição e contradição. À luz do nosso sistema heurístico, que reflete a tensão entre o princípio mítico e o princípio lógico, a própria representação enquanto obra de arte da palavra, literária, se realiza mediante a dialética deste processo composicional.

¹¹³ ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. (Tradução de Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 2012, 30.

E se o excerto começava eminentemente lógico, mobilizando conceitos da psicanálise, logo o princípio racional se precipita sobre o universo do folclore popular, do interior agrário, das comunidades orais, que escondem os espelhos quando alguém da família morre. E a magia volta a aparecer prenunciando ‘os futuros fatos’ como bolas de cristal. E nos últimos movimentos desse parágrafo o tempo torna-se, num refluxo, objeto do princípio lógico, quando direção e velocidade garantem-lhe a sua própria natureza, tal como concebido por Einstein e sua teoria da relatividade geral¹¹⁴.

Após essa digressão, o narrador dramatizado retorna à sua narrativa, quando retoma a sequência dos fatos – Contava-lhe...

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos — um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício — faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era — logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? (ROSA, 2005, p. 115).

Num rompante lógico, moderno, e urbano, no espaço íntimo, de um banheiro, em oposição ao espaço público, de uma repartição, do espelho emerge um Monstro hediondo que muda para sempre a vida do narrador, que jamais esquecerá dessa revelação: ‘era eu, mesmo!’. A identidade então é concebida com uma constante metamorfose. E o medo de menino, descrito um pouco antes

¹¹⁴ “Ao tratar do objeto particular da teoria da relatividade, faço questão de esclarecer que esta teoria não tem fundamento especulativo, mas que sua descoberta se baseia inteiramente na vontade perseverante de adaptar, do melhor modo possível, a teoria física aos fatos observados. Não há necessidade alguma de falar de ato ou de ação revolucionária, pois ela marca a evolução natural de uma linha seguida há séculos. A rejeição de certas concepções sobre o espaço, o tempo e o movimento, concepções julgadas fundamentais até esse momento, não, não foi um ato arbitrário, mas simplesmente um ato exigido pelos fatos observados.

A lei da constância da velocidade da luz no espaço vazio, corroborada pelo desenvolvimento da eletrodinâmica e da ótica, junto com a igualdade de direito de todos os sistemas de inércia (princípio da relatividade restrita), indiscutivelmente revelada pela célebre experiência de Michelson, inclina desde logo a pensar que a noção de tempo deve ser relativa, já que cada sistema de inércia deve ter seu tempo particular. Ora, a progressão e o desenvolvimento desta idéia realçam que, antes da teoria, a relação entre as experiências pessoais imediatas, de uma parte, e as coordenadas e o tempo, de outra parte, não fora observada com a indispensável acuidade.’ Ver: EINSTEIN, A. **Como vejo o mundo**. (Tradução de H. P. de Andrade). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 11ª ed., 1981, p. 65.

como ‘instintiva suspeita’, dá lugar à náusea, à repulsa, ao ódio, ao susto, ao ‘espavor’ do moço. É impossível não reconhecer aqui um certo positivismo teleológico oitocentista, ironizado a todo momento pelo narrador. De fato, Comte, segundo Norbert Elias¹¹⁵, chama a atenção para a sequência específica de processos do pensamento humano:

Em todas as áreas do pensamento e ação humanos, ensina ele, podem discernir três estágios, com numerosas transições e combinações. São tão interligados que o segundo necessariamente emerge do primeiro e o terceiro, do segundo. Há um estágio religioso antropocêntrico, no qual as esperanças e temores da humanidade se condensam numa crença socialmente predeterminada em espíritos punitivos ou realizadores de desejos; um estágio metafísico-filosófico, em que conceitos abstratos como natureza, razão ou espírito compõem um outro panteão, esse de entidades metafísicas; e, finalmente, um estágio científico-positivista em que todas as ideias, conceitos e teorias se tornam antidogmaticamente corrigíveis pela pesquisa sistemática e verificáveis pela aplicação. (ELIAS, 1994, p. 65)

Pois bem, essa evolução intelectual que se projeta na autoconsciência e na auto-imagem do nosso narrador, inspiradas no desejo e no medo, será sua motivação última para se lançar à ‘pesquisa’, a fim de verificar a procedência do seu ‘eu’ à tona dos espelhos, em sua busca identitária:

Desde aí, comecei a procurar-me — ao eu por detrás de mim — à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. Isso, que se saiba, antes ninguém tentara. Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio: quando muito, em certos momentos, desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito. Sou claro? O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico. Levei meses. (ROSA, 2005, p. 116).

Em uma epifania às avessas, o narrador nos narra ironicamente o que antes ‘ninguém tentara’ (é irônico notar como Montaigne afirmara o mesmo)¹¹⁶.

¹¹⁵ ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

¹¹⁶ “Pelo menos, tenho para mim o seguinte, que respeita a disciplina (científica): que jamais ninguém tratou de um assunto do qual entendesse ou o qual conhecesse melhor do que faço

Assim, sua busca por uma imagem estável, em frente ao espelho, é guiada pela imparcialidade, com ‘urgir científico’.

Analogamente, a voz narrativa descreve seu próprio procedimento estilístico, a parte de um ideal já sedimentado. E ainda inquire provocativa – “Sou claro?”.

Assim, se de um lado temos a predominância explícita, neste fragmento, do nosso princípio lógico; de outro, tem-se implicitamente, e por meio da ironia, a presença oposta, a do princípio mítico, que se propõe ampliar a ilusão: ‘mediante sucessivas novas capas de ilusão’.

Assim se principiam as tentativas do narrador se encontrar no espelho. Seguindo um modelo de análise experimental:

Sim, instrutivos. Operava com toda a sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de-repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência. Mirava-me, também, em marcados momentos — de ira, medo, orgulho abatido ou dilatado, extrema alegria ou tristeza. Sobreabriam-se-me enigmas. Se, por exemplo, em estado de ódio, o senhor enfrenta objetivamente a sua imagem, o ódio reflui e recrudesce, em tremendas multiplicações: e o senhor vê, então, que, de fato, só se odeia é a si mesmo. Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. Porque, o resto, o rosto, mudava permanentemente. O senhor, como os demais, não vê que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante. Não vê, porque mal advertido, avezado; diria eu: ainda adormecido, sem desenvolver sequer as mais necessárias novas percepções. Não vê, como também não se vêem, no comum, os movimentos translativo e rotatório deste planeta Terra, sobre que os seus e os meus pés assentam. Se quiser, não me desculpe; mas o senhor me compreende. (ROSA, 2005, p. 116).

como esse que empreendi, pois neste assunto sou o homem mais sábio que existe; segundo, que jamais ninguém penetrou no assunto tão profundamente, nem destrinchou mais os seus membros e articulações, nem chegou mais exata e plenamente ao fim que tinha proposto à sua obra. Para atingir isto, não tenho necessidade de contribuir com nada além da fidelidade, e esta está aqui, a mais sincera e pura que se possa encontrar.” (MONTAIGNE apud AUERBACH, 2004, p. 251). Ainda a esse respeito, também Watt (p. 130) baseado nos estudos fundadores de Burkhardt, descreve como o individualismo renascentista, precursor do individualismo moderno, nas figuras de Dom Quixote, Fausto e Don Juan, “têm egos exorbitantes; e aquilo que cada um deles propõe fazer é algo que jamais fora feito até então”. Ver WATT, I. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

E como quem descreve objetivamente seu procedimento técnico o narrador por meio de um sumário desafia seu sistema de análise, cujo valor principal consiste na ‘inembotável paciência’ e na observação metódica, ‘em marcados momentos’. E dos olhos tão caros à observação e ao nosso princípio lógico, segue a ironia oblíqua montaigneana, que abre uma frincha para a presença mítica das máscaras: ‘para lá de uma máscara’.

E o tempo novamente sobressai como a terceira margem desse espelho estranho¹¹⁷. E como toda a identidade se realiza fantasmática, instável, e oblíqua se esvai, o narrador apela para o narratário, por meio do *pathos* – ‘O senhor, como os demais, não vê que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante.’ E no final deste parágrafo, ainda, como quem já sabe da intimidade que conquistou por meio de uma retórica muito sedutora, afirma com toda convicção que se o narratário não quiser, que não o desculpe, mas o compreenda. E a título de exemplo nos oferece a falseabilidade¹¹⁸ do olhar com base na precária visão, que nem os movimentos de rotação e translação do nosso planeta enxergam. Como em inembotável, cuja prefixação incomum mimetiza a projeção semântica, estes dois movimentos planetários são sufixados de modo trocado do comumente registrado: rotativo e translatório.

E do princípio lógico no mundo físico, num procedimento essencialmente poético, como o referente num duplo movimento gira, as palavras são igualmente trocadas, ganhando movimento consoante seu objeto referencial. É a prosa rosiana se realizando em poesia. E o pensamento lógico se precipitando sobre o *Mýthos*.

E como o terreno sólido¹¹⁹ das ciências modernas desliza para universo mítico, a meditação lhe assiste ‘seguras inspirações’. E a meditação aqui

¹¹⁷ É irônico notar como Freud cita Schelling para definir que o estranho é tudo o que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz. (FREUD, 1996, p. 244).

¹¹⁸ De acordo com Popper (2001, p. 42) a falseabilidade considera um sistema científico se “[...] sua forma lógica seja tal que se torne possível validá-lo através de recurso a provas empíricas, em sentido negativo: deve ser possível refutar, pela experiência, um sistema científico empírico”.

¹¹⁹ Aludimos aqui à noção de ‘solo arqueológico’ ou ‘*epistémê*’, de Foucault. Para o francês, “O homem e o impensado são, ao nível arqueológico, contemporâneos. O homem não pôde desenhar-se como uma configuração na *epistémê*, sem que o pensamento simultaneamente descobrisse, ao mesmo tempo em si e fora de si, nas suas margens mas igualmente entrecruzados com sua própria trama, uma parte de noite, uma espessura aparentemente inerte em que ele está imbricado, um impensado que ele contém de ponta a ponta, mas em que do mesmo modo se acha preso. O impensado (qualquer que seja o nome que se lhe dê) não está

concebida em sua dupla significação; a de pensar, ponderar, e estudar; e o da tradição mística, transcendental, ritualística, reforçada miticamente com a terceira aparição da máscara:

Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela máscara, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa — a minha vera forma. Tinha de haver um jeito. Meditei-o. Assistiram-me seguras inspirações. (ROSA, 2005, p. 116-117).

Para voltar novamente ao ‘problema’ do animal; problemática das ciências naturais e do mundo moderno:

Concluí que, interpenetrando-se no disfarce do rosto externo diversas componentes, meu problema seria o de submetê-las a um bloqueio “visual” ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras, ou de inferior significado. Tomei o elemento animal, para começo. (ROSA, 2005, p. 117).

E então nos encontramos de novo com o narrador, que num deslizar entre o *Mýthos* e o *Lógos*, recorre do latim, das *facies*, até Lavater, o mestre místico do final da Renascença.

Parecer-se cada um de nós com determinado bicho, lembrar seu *facies*, é fato. Constato-o, apenas; longe de mim puxar à bimbalha temas de metempsicose ou teorias biogenéticas. De um mestre, aliás, na ciência de Lavater, eu me inteirara no assunto. Que acha? Com caras e cabeças ovinas ou eqüinas, por exemplo, basta-lhe relancear a multidão ou atentar nos conhecidos, para reconhecer que os há, muitos. Meu sócia inferior na escala era, porém — a onça. Confirmei-me disso. E, então, eu teria que, após dissociá-los meticulosamente, aprender a *não ver*, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino. Atirei-me a tanto. (ROSA, 2005, p. 117).

A pré-modernidade aqui é jocosamente contestada. Se a metempsicose é rejeitada do ponto de vista do nosso princípio lógico, por nosso princípio mítico ela é assimilada pela tradição, na figura do ‘mestre’ iniciado. E por meio da

alojado no homem como uma natureza encarquilhada ou uma história que nele se houvesse estratificado, mas é, em relação ao homem, o Outro: o Outro, fraterno e gêmeo, nascido não dele, nem nele, mas ao lado e ao mesmo tempo, numa idêntica novidade, numa dualidade sem apelo.” (FOUCAULT, 1966, p. 342).

imagem felina e da sutil e irônica referência à memética, o nosso princípio lógico se realiza em metodologia; onde o método, ou métodos, revezam entre a mais positiva abstração e a mais arcaica tradição:

Releve-me não detalhar o método ou métodos de que me vali, e que revezavam a mais buscante análise e o estrênuo vigor de abstração. Mesmo as etapas preparatórias dariam para aterrar a quem menos pronto ao árduo. Como todo homem culto, o senhor não desconhece a loga, e já a terá praticado, quando não seja, em suas mais elementares técnicas. E, os “exercícios espirituais” dos jesuítas, sei de filósofos e pensadores incréus que os cultivam, para aprofundarem-se na capacidade de concentração, de par com a imaginação criadora... Enfim, não lhe oculto haver recorrido a meios um tanto empíricos: gradações de luzes, lâmpadas coloridas, pomadas fosforescentes na obscuridade. Só a uma expediência me recusei, por medíocre senão falseadora, a de empregar outras substâncias no aço e estanhagem dos espelhos. Mas, era principalmente no *modus* de focar, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilitar-me: olhar não-vendo.. Sem ver o que, em meu rosto, não passava de *reliquat* bestial. Ia-o conseguindo? (ROSA, 2005, p. 117).

Veja-se, porém, que essa metodologia não é exclusivamente moderna. Ao contrário. Da ‘loga’ milenar ao empirismo da modernidade, da *reliquat* bestial presente na história genética de nossa espécie, aos ‘exercícios espirituais dos jesuítas’, tudo é mobilizado e tensionado de tal modo, que a hipótese imaginária, se pretende realidade experimental, num discurso profundamente metalinguístico.

Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E digo-lhe que nessa operação fazia reais progressos. Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. Prossegui. Já aí, porém, decidindo-me a tratar simultaneamente as outras componentes, contingentes e ilusivas. Assim, o elemento hereditário — as parecenças com os pais e avós — que são também, nos nossos rostos, um lastro evolutivo residual. Ah, meu amigo, nem no ovo o pinto está intacto. E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras, materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem seqüência nem antecedência, sem conexões nem fundura. Careceríamos de dias, para explicar-lhe. Prefiro que tome minhas afirmações por seu valor nominal. (ROSA, 2005, p. 117-118).

Observe-se também a presença dos elementos hereditários que denunciam um lastro evolutivo residual, e uma concepção darwiniana da vida, própria da modernidade tardia e expoente do nosso *Lógos* moderno. Note-se, ainda, a forma verbal ‘reproduzia-se-me’ que mimetiza todo o procedimento investigativo que culmina em lacunar, com atenuadas, quase apagadas aquelas partes sobressalentes. Veja-se, acima de tudo, a oralização da escrita, nas escolhas afixais, nas seleções lexicais, na fragmentação da sintaxe, e no acúmulo retórico que a todo momento invoca o *pathos* e evoca o narratário, a fim de confirmar o procedimento do *ethos* do narrador. E em seguida, a referência às paixões que se realizam em desordenadas pressões psicológicas, sem sequência ou antecedência, conexões ou profundidade. Tudo leva o narrador ao valor nominal da representação; e a sua própria linguagem experimental.

E como que capaz de ver, além da ótica, num microscópio, o narrador desvela seu procedimento:

À medida que trabalhava com maior mestria, no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema perspectivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja. E escurecia-se. Por aí, não obstante os cuidados com a saúde, comecei a sofrer dores de cabeça. Será que me acovardei, sem menos? Perdoe-me, o senhor, o constrangimento, ao ter de mudar de tom para confiança tão humana, em nota de fraqueza inesperada e indigna. Lembre-se, porém, de Terêncio. Sim, os antigos; acudiu-me que representavam justamente com um espelho, rodeado de uma serpente, a Prudência, como divindade alegórica. De golpe, abandonei a investigação. Deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho. (ROSA, 2005, p. 118).

Veja-se que o princípio lógico, cuja representação se assemelha a um mosaico¹²⁰, desliza para o princípio mítico. Contudo, em outro tom, o narrador confia sua fraqueza, ‘tão humana’, e lembra de Terêncio, quase nostálgico. Numa ironia muito sutil, a estória também se assemelha aos prólogos terencianos. E a Prudência figura como um espelho ‘rodeado de uma serpente’,

¹²⁰ Impossível não indicar aqui a ironia e a subversão. Referimos ao conceito de Evolução em Mosaico que, de acordo com Mayr (2005, p. 234) consiste nas diferenciadas taxas ‘de mudança evolutiva para diversos órgãos, estruturas ou outros componentes do fenótipo do mesmo grupo de organismos’

como um exorto para quem quer compreender o mundo no império do *Lógos*. A identidade que se busca pode ser em grande medida justificada do ponto de vista científico moderno, mas é contra sua autocracia que se insurge o *Mýthos*.

No parágrafo seguinte, após quatro períodos introdutórios, podemos ouvir, novamente, a voz do autor-modelo, que com refinada ironia se desculpa e anuncia o ‘ficto’:

Mas, com o comum correr cotidiano, a gente se aquieta, esquece-se de muito. O tempo, em longo trecho, é sempre tranqüilo. E pode ser, não menos, que encoberta curiosidade me picasse. Um dia... Desculpe-me, não visio a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações. Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era — o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona. (ROSA, 2005, p. 118).

A intrusão digressiva desse autor-modelo no quinto período, que dramatizado afirma não visar efeitos de ficcionista, ao retardar o clímax da estória, só faz deixar claro que, não fidedigno, é justamente este o propósito do autor-modelo. Preparar o narratário e o leitor para a revelação maior.

E no invisto não há evidência física; na individuação não há nada. Ou seja, se visto por dentro, de acordo com o processo de prefixação do verbo, e sob a égide do nosso princípio lógico, do *Lógos* moderno, a humanidade não existe. É preciso levar em conta ainda a ambiguidade desse prevérbio, que sugere ver por dentro e não ver, se in- for compreendido como um morfema de negação.

Mas insistente, o narrador prossegue como uma cobaia:

Com que, então, durante aqueles meses de repouso, a faculdade, antes buscada, por si em mim se exercitara! Para sempre? Voltei a querer encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles! (ROSA, 2005, p. 119).

Nada. Nem os olhos, nonada, espelhavam-se. E a negação das janelas da alma shakespeareana precede à quixotesca quando a desfigura é anunciada:

Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até à total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... desalmado? Então, o que se me fingia de um suposto eu, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho — com rigorosa infidelidade. E, seria assim, com todos? Seríamos não muito mais que as crianças — o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória. (ROSA, 2005, p. 119).

E como nosso sistema composicional é dialético, ou seja, pressupõe movimento, a negação sempre é o prenúncio da afirmação. E se sobre a persistência do animal, ou seja, do ponto de vista racional do princípio lógico, não há nenhuma garantia de existência central, pessoal e autônoma, e toda a individualidade é aniquilada num entrecruzar-se de influências, numa rede na qual nada se define; é o princípio mítico que por meio da figuração infantil restaura a esperança e a memória.

E após essa sequência de interrogações o narrador evoca o narratário, quase em desespero obcecado, atrás de sua identidade:

Mas, o senhor estará achando que desvario e desoriento-me, confundindo o físico, o hiperfísico e o transfísico, fora do menor equilíbrio de raciocínio ou alinhamento lógico — na conta agora caio. Estará pensando que, do que eu disse, nada se acerta, nada prova nada. Mesmo que tudo fosse verdade, não seria mais que reles obsessão auto-sugestiva, e o despropósito de pretender que psiquismo ou alma se retratassem em espelho... (ROSA, 2005, p. 119).

E dessa dialética extremamente vivaz surge uma resposta. Uma palavra que sintetiza o nosso modelo de leitura que tensiona o mítico e o lógico; o 'transfísico'. Como num processo químico, que mistura o solvente e o soluto, ou como um alquimista verbal, na fronteira entre o antigo e o novo, entre o

hiperfísico sobrenatural e o físico natural, enfim, entre o *Mýthos* e o *Lógos*, o narrador forja a palavra que tensiona todo o processo criativo da coletânea.

Entre o mítico e o lógico a figuração transfísica assim representa a dinâmica da nossa dupla raiz composicional; alude à dialética dos princípios antitéticos da obra. A prefixação indicativa de movimento indicia igualmente a identidade que só se constrói e reconstrói na alteridade e na antinomia; em metamorfose. E no plano simbólico o espelho reflete essa ambiguidade entre o indivíduo e o coletivo; entre o próprio e o outro.

A ciência mais nova e revolucionária da modernidade tardia, a biologia evolutiva¹²¹, a ciência do mundo animado, da natureza viva, é tensionada por meio dessa construção neologista, etimologicamente relacionada às ciências físicas, do mundo inanimado. Assim, física e biologia se enredam na narrativa e são tomadas como objetos da poética. E na poesia narrativa ambas são tensionadas e problematizadas a tal ponto que, se muito explicam, mais ainda indicam a presença do *Mýthos*, da estória: a única capaz de nos garantir alguma humanidade. Em tom satírico, o narrador ainda faz uma digressão, na qual demonstra não apenas um profícuo conhecimento da sistematização das ciências naturais, como também ostenta sua perícia retórica, que intrusa, apela a todo instante ao *pathos*:

Dou-lhe razão. Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos, e, pois: pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois. Releve-me. E deixe que o final de meu capítulo traga luzes ao até agora aventado, canhestra e antecipadamente. (ROSA, 2005, p. 119).

¹²¹ De acordo com Ernst Mayr (2005, p. 49), “A metodologia de narrativas históricas é claramente uma metodologia de ciência histórica. Com efeito, a biologia evolucionista, como ciência, em muitos aspectos é mais similar às *Geisteswissenschaften* do que às ciências exatas. Se traçada a linha divisória entre as ciências exatas e as *Geisteswissenschaften*, tal linha cortaria a biologia bem ao meio e anexaria a biologia evolucionista entre as *Geisteswissenschaften*. A propósito, isso revela a fraqueza da velha classificação das ciências, que foi feita por filósofos familiarizados com as ciências físicas e as humanidades, mas que ignoravam a existência da biologia.” De fato, como se verá mais adiante, a arte literária de Guimarães Rosa está muito mais a par da filosofia da ciência do século XX do que julga Ana Paula Pacheco.

Em nova ironia terenciana, o narrador reitera suas qualidades de ‘mau contador’ e pede um pouco mais de atenção ao anunciar seu segredo intimamente guardado:

São sucessos muito de ordem íntima, de caráter assaz esquisito. Narro-os, sob palavra, sob segredo. Pejo-me. Tenho de demais resumi-los. (ROSA, 2005, p. 119).

Envergonhado, o narrador faz a elipse de muitos anos, e pede ao narratário que o ouça:

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei — não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo. (ROSA, 2005, p. 119-120).

Note-se que a oralidade volta a ser evocada como ponte comunicativa entre narrador e narratário. Veja-se ainda que o distintivo pronome de tratamento, como vocativo, reforça o tom oral do discurso, ao que as interrogativas acentuam. Porém, a oralidade não é completamente reestabelecida à medida que a retórica sofisticada e as referências conceituais às ciências físicas, tendem a deformar o enunciado mítico. A luz, por exemplo, ainda que figurada em tom de revelação, está infestada de termos positivos, lógicos, próprios da modernidade, como é o caso dos vocábulos onda e radiação, aqui, em profusão barroca, registrados como radiância e ondear. E o que se percebe é uma clara referência a uma luz, tal qual descrita pela física quântica, quando o narrador afirma que ‘um quanto como uma luz’, que se nublava em cintilação principia por resplandecer no espelho. E suas duas perguntas finais se desmoronam em sentido contrário do esperado, em face da dinâmica da enunciação desse narrador que a todo momento tensiona o mítico e o lógico.

Em constante fluxo e refluxo a estória se precipita para o seu desfecho. Contudo, o amor, isto seja, a conformidade e a alegria, é liricamente

representado, qual uma ‘flor pelágica, de nascimento abissal’. Note-se a ambiguidade conceitual que define o amor, que a um só tempo se realiza mítico e lógico:

São coisas que se não devem entrever; pelo menos, além de um tanto. São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde — por último — num espelho. Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava — já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto — quase delineado, apenas — mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (ROSA, 2005, p. 120).

E o rosto, que antes era descrito positivamente como monstro herdado, projeta-se agora do espelho como rostinho de menos-que-menino; ainda não acabado: como uma criança que acaba de nascer.

E em novas interrogativas a narrativa avança em seu leito. E o espelho, este nosso desengonço plano, em tresbusco, torna-se intersecção de planos, onde se fazem as almas e a própria literatura:

Devia ou não devia contar-lhe, por motivos de talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será, se? Apalpo o evidente? Tresbusco. Será este nosso desengonço e mundo o plano — intersecção de planos — onde se completam de fazer as almas? (ROSA, 2005, p. 120).

Todavia, a pergunta final, sobre o que é a “vida”, não se responde. Diante do salto para a morte que caracteriza a condição humana, o julgamento-problema é, em toque e timbre novos de comuns expressões, se; “*Você chegou a existir?*”

Se sim, a “vida” consiste em experiência extrema e séria; sua técnica — ou pelo menos parte — exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra? Depois, o “salto mortale”... — digo-o, do jeito, não porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas... E o julgamento-problema, podendo sobrevir com a simples pergunta: — “*Você chegou a existir?*” (ROSA, 2005, p. 120).

E como um rio que deságua no mar, a narrativa se encerra aberta. Pois à luz do nosso modelo de leitura, a resposta tanto pode ser mítica quanto lógica. Ou melhor, ela só pode ser mítica e lógica ao passo que em nosso sistema heurístico, os princípios só existem enquanto relação.

Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim? (ROSA, 2005, p. 120).

Quisemos demonstrar até aqui como nossa hipótese da existência do sistema composicional dos princípios antitéticos encontra no conto meão de **Primeiras estórias** sua elaboração mais complexa. Nosso próximo movimento irá no sentido de recuperar algumas questões com as quais se ocupou a crítica, com elas dialogando no intuito de consolidar nossa leitura da obra.

II

Assim, de acordo com Ana Paula Pacheco (2006, p. 222):

O leitor do conto *O espelho* vê-se diante de uma fatura literária aparentemente inferior à maioria do livro. Os trejeitos de uma linguagem amaneirada, certo ar pedante, junto a uma argumentação que a tudo apela, misturando, de pronto, positivismo, mistério, cultura oriental, mitologia greco-romana, credices populares, kardecismo, entre outras diversas, causam desconcerto num primeiro momento. A impressão de imbróglio, como a de construção à mostra, provavelmente não abandonarão o leitor até o fim da narrativa. Não

obstante, esses são *traços compositivos* do *ethos* de um personagem singular, que busca livrar-se de máscaras mas não prescinde delas no discurso artificioso, em tudo contrário à lisura do verdadeiro rosto. Dados internos que pedem interpretação.

Pois bem, para a professora, a décima primeira estória do volume é inferior se comparada à maioria do livro. E muito embora concordemos com algumas das suas considerações acerca dos *traços compositivos* do *ethos* desse narrador, pensamos ainda que a afirmação de Pacheco é reducionista e precipitada. Ora, em seu estudo histórico e sociológico sobre o lugar do mito em **Primeiras estórias** a autora se restringe a apontar a “insuficiência formal da solução mítica (e não o impasse nela formalizado) quando, contra as contradições históricas que a própria narrativa carrega, quer apresentar-se como apaziguadora.” (PACHECO, 2006, p. 242). Pensamos aqui o contrário da professora, à medida que o impasse formalizado na narrativa meã do volume de Rosa se realiza mediante a presença da tradição mítica e do que até aqui temos denominado princípio lógico, em movimentos dialéticos, não se revela apaziguadora, ao contrário. E a interrogativa final no conto, encerrando a narrativa abertamente, como diria Eco, nos autoriza a contestar as ilações de Pacheco.

Ademais, não comungamos com sua concepção de mito ao passo que, para Pacheco, a ‘historização do mito’ (PACHECO, 2006, p. 242) n’ *O espelho* expressa um ‘anacrônico cientificismo, metafísica empírica que tem história entre os positivistas’ (PACHECO, 2006, p. 228). Ora, para nós é justamente o contrário. O narrador desta estória nos parece muito mais atualizado do que se pensa. E se há alguma relação entre ele o positivismo, ela só se dá mediante a ironia oblíqua.

No nosso entender, a narrativa medial do volume encerra uma chave interpretativa da obra, e não pode ser compreendida como inferior ou menor em relação às outras estórias do livro.

Se aceitarmos que *O espelho* é uma narrativa ensaística, e como gênero híbrido sua realização literária expressa esse hibridismo, compreendemos todo o procedimento criativo do livro que se desdobra do nosso sistema

composicional dos princípios antitéticos. Também Paulo Rónai, em trabalho publicado originalmente em 1958, já chamou de ‘tensão intensificada’¹²² uma das principais características da arte de contar em Guimarães Rosa (RÓNAI, 2009, p. 113).

Pois bem, se compreendermos que o ensaio é um gênero que também expressa essa ambiguidade, pois se realiza em mestiçagem e hibridismo, podemos compreender a estória medial de **Primeiras estórias** como um ensaio, onde o princípio mítico e o princípio lógico do nosso sistema se realizam em toda a sua pujança.

Belén Hernández González (2005), por exemplo, define ensaio de uma perspectiva ampla:

Finalizo, pues, con una interpretación a modo de ensayo o prueba: probemos a pensar que el estatuto de la literariedad de lo que hemos denominado ensayo literario, reside no en el desarrollo de los géneros argumentativos con una forma elaborada prestada de la poesía, sino más bien en una forma constituida sobre las bases de la poética y los recursos de la ficción. Esto es, que el mestizaje del ensayo radique precisamente en su posición central con respecto a la ficcionalidad, entendiendo la misma desde una perspectiva amplia (ficción significa fingir hipótesis), donde el fingimiento consista en la ironía oblicua con respecto al concepto, en la descripción morosa (que decía Ortega) con respecto al método, en *no definir* sino mostrar la aventura del pensar.¹²³

Assim, *O espelho* se encontra no limiar entre a arte e a ciência¹²⁴, enquanto ensaio que finge hipóteses com ironia oblíqua. Como estória que se realiza com respeito ao método de não definir mas mostrar, e no nosso caso em particular, questionar sobre a aventura do pensar, em uma experiência literária que é todo o livro de contos.

Essa ironia montaigneana pode nos ajudar a compreender melhor o livro de Rosa, se abirmos mão de um juízo tão categórico como o de Pacheco¹²⁵.

¹²² RÓNAI, P. A. A arte de contar em Sagarana. __In: **Encontros com o Brasil**. Rio de Janeiro: Batel, 2ª Ed. 2009.

¹²³ GONZÁLEZ, B. H. *El ensayo como ficción e pensamiento*. __In: **El ensayo como género literário**. Murcia: Universidade de Murcia, 2005, p.178.

¹²⁴ E o estatuto da biologia enquanto ciência moderna, problematizado constantemente, ocupa lugar de destaque nesta reflexão; sobretudo seu lugar no quadro geral das ciências modernas.

¹²⁵ Outra questão incômoda é que Pacheco considera ‘a estrutura de um narrador em 1ª pessoa que fala a um interlocutor é aqui simetricamente oposta à de Grande sertão: veredas.’

Não se trata de julgar uma narrativa melhor que a outra e sim de compreender como esta estória se realiza organicamente com todos os outros contos do livro.

III

Por sua vez, o estudo de Heloisa Vilhena de Araujo, apesar de mobilizar um arsenal de referências culturais e literárias presentes em **Primeiras estórias**, não vai além de uma leitura evangelista, onde *O espelho* figura um momento de conversão:

Primeiras estórias, portanto, são as **Primeiras estórias** após o batismo de 'O espelho'. São as **Primeiras estórias**, surgidas das águas batismais, surgidas do batismo da morte na cruz _ evocada na composição do título do livro na forma de um tau _ da ressurreição para a vida eterna, para o Espírito. (ARAUJO, 1998, p. 247)

Realmente, a leitura de Araujo é explicitamente mítica na medida em que todas as suas referências indicam o batismo, a morte na cruz, o tau, a ressurreição e o Espírito.

Pois bem, Araujo apenas reconhece a presença dos elementos da tradição mítica no volume, passando ao largo do que temos até aqui temos denominado de princípio lógico. E como Pacheco, contribui apenas parcialmente com a fortuna crítica rosiana, lançando um olhar unilateral sobre a obra e ignorando a matriz formal do volume de contos de Rosa.

IV

(PACHECO, 2006, p. 230-231). Estamos mais inclinados a concordar com o prof. Davi Arrigucci Jr; "O mesmo esquema técnico já se insinua em 'A hora e vez de Augusto Matraga', repetindo-se em 'O espelho' e no 'Meu tio lauaretê', para lembrar alguns dos exemplos principais." (1994, p. 19).

Em verdade, nosso trabalho também se constitui como uma contribuição parcial a fortuna crítica de Guimarães Rosa. No entanto, tentamos ao longo deste estudo demonstrar como o cerne do processo criativo do autor consiste em tensionar o conceito de palavra entre o *Lógos* e o *Mýthos*; em movimento.

E se resgatarmos Alfredo Bosi (1974, p. 11)¹²⁶, ao analisar a situação do conto brasileiro contemporâneo e defini-lo como 'proteiforme', levando em consideração sua plasticidade, afirmando que na nossa prosa regionalista há o que chamou genericamente de 'solução-Guimarães',

Mas o melhor conto brasileiro tem procurado atingir também a dimensão metafísica e, num certo sentido, atemporal, das realidades vitais: Guimarães Rosa foi mestre na passagem do fato bruto ao fenômeno vivido, da descrição à epifania, da narrativa plana à constelação de imagens e símbolos. (...)

Mas a solução-Guimarães Rosa não pôde impor-se como modelo. A sua extrema originalidade nascia de uma conjunção rara, talvez irrepetível: o diálogo de uma solerte cultura linguística e literária com as mais caudalosas fontes da psique e da mitologia sertaneja.

podemos, então, refinar nosso sistema exegético.

Com efeito, pretendemos ao longo deste trabalho demonstrar a solução-Guimarães que Bosi definiu genericamente. Assim, nosso sistema composicional dos princípios antitéticos se pretende não uma absoluta definição do que vem a ser da noção de Bosi, mas uma depuração de sua concepção, que as próprias estórias rosianas outorgam.

Afinal, foi o próprio Bosi (1974, p. 11) quem afirmou que

A distância que já mediava entre o narrador e o seu assunto alargou-se notavelmente quando se interpôs entre ambos a tela da ciência evolucionista. Reprimida que foi a bela empatia romântica com a vida agreste, restou uma atitude 'objetiva', que pretendia explicar o rústico e o arcaico em termos de atraso ou de decadência. Folclore e patologia dão-se as mãos na prosa de Coelho Neto, de Inglês e Souza, de certo Lobato, de certo Alcides Maya e de muita subliteratura sertanista composta entre o Naturalismo e o Modernismo. São crônicas foscas e

¹²⁶ BOSI, A. *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*. __In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1974, 11

melodramáticas cheias de tipos que sabem ao anormal, ao grotesco, ao macabro.

Em Rosa sucedeu o avesso. Foi justamente seu conhecimento percuciente em ciências naturais, e uma concepção peculiar de vida, que lhe permitiu o mergulho sem preconceitos na vida rural. E lá ele encontrou o que encontrou. O homem humano. O sertão. O mundo. E a travessia.

Assim, nosso sistema confirma esta solução. Manifesta como o *Mýthos* e o *Lógos* compõem uma mistura saturada e o procedimento composicional do autor de **Primeiras estórias**, que outrora já disse que ‘escrever é um processo químico’¹²⁷. E que sua literatura: ‘álgebra mágica’.

¹²⁷ LORENZ, G. *Diálogo com Guimarães Rosa*. __In: COUTINHO, E. (Org). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 85. “Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente, pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa de sangue do coração. Não estão certos, quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo tentamos demonstrar como figuram nas **Primeiras estórias** de João Guimarães Rosa dois princípios narrativos antitéticos: o *Mýthos* e o *Lógos*, constituindo um sistema composicional.

Assim, no primeiro capítulo tentamos definir os limites do que aqui se compreende por pensamento mítico e pensamento lógico; sendo o primeiro essencialmente feérico, oral, arcaico, coletivo e agrário; e o segundo, eminentemente referencial, escrito, citadino, individual e moderno. É no tensionamento entre estes princípios que nosso sistema heurístico se realiza, dialeticamente.

No segundo capítulo, sobrevoamos as vinte narrativas marginais da coletânea, a fim de testar nosso modelo heurístico, e traçar o fio de Ariadne de nossa leitura. Uma vez que o mosaico de estórias, e a labiríntica diversidade de técnicas narrativas exigiam foco, muito ficou de fora. Entretanto, demonstramos como todas as estórias têm em comum o mesmo procedimento criativo. Procedimento que enseja a unidade do volume.

Por isso, no terceiro capítulo, mergulhamos na narrativa meã de **Primeiras estórias** com o intuito de consolidar nossa hipótese de leitura. E nela encontramos a poética do livro, que o nosso modelo heurístico representa, constituída pelos movimentos antitéticos entre o pensamento mítico e o pensamento lógico: emergida do tensionamento entre o *Mýthos* e o *Lógos*; da transfísica rosiana. Esta estória articula toda a obra.

Esta hipótese de leitura traz consequências; poder-se-ia, ainda, cogitar uma última vereda interpretativa, a partir das considerações deste estudo, que se encontra no volume como um todo: uma voz épica, que podemos chamar de *Épos*. E, de fato, se assim supormos, e tomarmos todas as narrativas do livro em seu conjunto orgânico, podemos admitir que **Primeiras estórias**, de modo pessoano, é uma epopeia modernista. Ou seja, nas vinte e uma narrativas, o que temos no volume, é um retrato – ou reflexo, se tomarmos a simbologia especular instaurada no conto meão da obra – do Brasil, desde nossa monarquia tardia à construção de Brasília. Sem embargo, todo o povo brasileiro está ali representado; negros, índios e europeus. São personagens na maioria pobres,

loucos, mulheres e crianças. Há também os fazendeiros, os jagunços, os políticos, mas na maioria esmagadora dos contos, o que encontramos são figuras pobres, de rincões rurais, esquecidos pelo Estado. Daí a presença constante de criminosos, de jagunços, e a ausência da Lei. Ainda é curioso notar, inclusive, o número 21, tomando-o não apenas em sentido místico, mas geopolítico. De fato, de 1889 até 1960, a República dos Estados Unidos do Brasil era constituída por vinte e um entes federados, representados na bandeira nacional. E a maioria das estórias da coletânea se passa em lugar não determinado, sendo, pois, verossímil poder ter passado em qualquer lugar do Brasil.

Nesse sentido, **Primeiras estórias**, em sua composição, tensiona dialeticamente o *Mýthos* e o *Lógos*, sendo o *Épos* a síntese desse sistema no volume. Portanto, **Primeiras estórias** é também uma epopeia brasileira: uma obra-prima onde o mítico e o lógico concorrem para compor uma épica nacional, fragmentada em prosa poética, onde todo o povo excluído ganha voz e vez de protagonista.

Por isso decidimos por tomar a obra como um todo, ao contrário do que tem sido feito na academia ao longo destes últimos anos, tendo em vista que a maioria dos estudos tem sistematicamente recortado a obra para, a partir daí, proceder uma análise de três ou quatro contos. Este nosso olhar mais abrangente, que insiste em uma abordagem que respeite a unidade da coletânea, possibilita vislumbrar no volume sua exuberância e seu alcance; efeito negligenciado por boa parte da fortuna crítica mais recente. É claro que nossa escolha também acarreta limitações. Sobretudo quando nossa abordagem se realiza panorâmica, como nosso segundo capítulo. Note-se, no entanto, que mesmo nas águas mais superficiais já é possível vislumbrar nosso sistema heurístico dos princípios antitéticos, e sua imediata consequência épica.

Assim, findamos o estudo, abertamente. E concluímos que um trabalho de maior fôlego se faz necessário. Uma pesquisa que se proponha investigar se esse mesmo procedimento criativo pode ser verificado em outras obras do autor, ou mesmo em todas. E se nosso sistema hermenêutico pode ser aprimorado, ou mesmo substituído por um modelo mais elegante, parcimonioso e simples.

Portanto, se nos é lícita a glosa, solicitamos os reparos que se dignem nos dar. Afinal, para o crítico, mais importante que as ilações é a diálogo.

Sim?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, M. T. A. *Primeiras estórias: a alteridade inventada no feliz*. __In: **Veredas de Rosa**, I, Seminário internacional Guimarães Rosa 1998-2000, Belo Horizonte: PUC Minas, 2000, p. 346-350.

ARAÚJO, H. V. de. **O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarim, 1998.

_____. **O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARBEX, D. **O holocausto brasileiro**. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

ARRIGUCCI JR. D. *O mundo misturado: Romance e experiência em Guimarães Rosa*. __In: **Novos Estudos** Cebrap, 40. São Paulo: Cebrap, 1994, pp. 7-29.

ASSIS, M. de. *O espelho*. __In: **Obra completa**, vol. II, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1979, p. 345-352.

AUERBACH, E. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. (Tradução de Suzi Frankl Sperber) São Paulo: Perspectiva, 5ª ed. 2004.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. (Tradução de António Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. (Tradução de Paulo Bezerra). São Paulo: Martins Fontes, 4ª ed., 2003.

BENJAMIN, W. *O narrador: Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. __In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. (Tradução de Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOAS, F. **A mente do ser humano primitivo**. Petrópolis: Vozes, 2ª ed., 2011.

BOLLE, W. **Fórmula e fábula**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

BOOTH, W. C. **A Retórica da Ficção**. (Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro). Lisboa-Portugal: Arcádia, 1980.

BOSI, A. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BUENO, L. *Segundas estórias: uma outra leitura de "Famigerado"*. __In: **O eixo e a roda**, v. 23, n. 1, 2014, p. 147-164.

CANDIDO, A. *Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa*. __In: **Vários escritos**. 3ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 147-180.

_____. *Literatura e subdesenvolvimento*. __In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1989, pp. 140-162.

_____. *O homem dos avessos*. __In: **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1964, 120-139.

CAMPOS, H. *A linguagem do lauretê*. __In: **Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literárias**. Petrópolis: Vozes, 1967.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. (Tradução de J. Guinsburg e Mirian Schnaiderman). São Paulo: Perspectiva, 1985.

COUTINHO, E. (Org). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *O logos e o mythos no universo narrativo de Grande sertão: veredas*. __In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 112-121, 1º sem. 2002.

EAGLEATON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. (Tradução de Waltensir Dutra). 6ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. (Tradução de Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

EINSTEIN, A. **Como vejo o mundo**. (Tradução de H. P. de Andrade). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 11ª ed., 1981.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. (Tradução de Pola Civelli). São Paulo: Perspectiva, 1978.

ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. (Tradução de Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. (Tradução de Salma Tannus Muchail). São Paulo: Martins Fontes, 1966.

FREUD, S. *O estranho*. __In: Edição Standard Brasileira das **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. (Tradução de J. Salomão). Rio de Janeiro: Imago, v. XVII, 1996.

GALVÃO, W. N. **As formas do falso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
_____. *O mago do verbo*. __In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 343-351, 1º sem. 2002. Disponível no endereço: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Parte01_art27.pdf. Acessado em: 26/02/2016.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. (Tradução de Lucilene Guimarães e Maria Antonio Ramos Coutinho.). Belo horizonte: UFMG, 2005.

GONZÁLEZ, B. H. *El ensayo como ficción e pensamiento*. __In: **El ensayo como gênero literário**. Murcia: Universidade de Murcia, 2005.

KAVISKI, E. *Primeiras estórias: notas sobre uma inflexão na obra de Guimarães Rosa*. __In: **Revista Letras**, Curitiba, v. 15, n. 17, 2013. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2382>. Acessado em: 26/02/2016.

LACAN, J. *O estádio do espelho como formador da função do eu: tal como nos é revelada na experiência psicanalítica*. __In: **Escritos**. (Tradução de Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 96-103.. Disponível em: <http://www.bsfreud.com/ilestadioespelho.html>. Acessado em: 26/02/2016.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**: ou A polêmica em torno da ilusão. São Paulo: ática, 1985.

LÉVI-STRAUSS, C. **Mito e significado**. (Tradução de António Marques Bessa). Lisboa: Edições 70, 1987. Disponível em: [http://www.projetovemser.com.br/blog/wp-includes/downloads/Mito%20e%20Significado%20\(Claude%20L%E9vi-Strauss\).pdf](http://www.projetovemser.com.br/blog/wp-includes/downloads/Mito%20e%20Significado%20(Claude%20L%E9vi-Strauss).pdf). Acessado em: 05/05/2016.

LORENZ, G. W. *Diálogo com Guimarães Rosa*. __In: COUTINHO, E. de Faria (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MAIA, J. R. *Sobre a crítica de Guimarães Rosa*. __In: **Espéculo**. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Nº 37, Madrid, 2007. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/guimaro.html>. Acessado em: 26/02/2015.

MARQUES, O. *Canto e plumagem das palavras*. __In: **A seta e o alvo**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

MAYR, E. **Biologia, ciência única**: reflexões sobre a autonomia de uma disciplina científica. (Tradução Marcelo Leite). São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

_____. *Darwin's Influence on Modern Thought*. **Scientific American**, July, 2000. Disponível em: <http://www.scientificamerican.com/article/darwins-influence-on-modern-thought/>. Acessado em: 26/02/2016.

MOMIGLIANO, A. **Essays in ancient and modern historiography**. Oxford: Basil Black, 1977.

MONTEIRO, A. C. *Guimarães Rosa, uma revolução no romance brasileiro*. __In: **O romance**: Teoria e crítica. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. (Tradução de Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

PACHECO, A. P. **O lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa**. São Paulo: Nankin, 2006.

POPPER, K. **A lógica da pesquisa científica**. (Tradução de Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota). São Paulo: Cultrix, 2001.

RAMOS, M. L. *Análise Estrutural de Primeiras estórias*. __In: COUTINHO, E. de Faria (org). **Guimarães Rosa**, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, p. 514-519, 1983.

REBOUL, O. **Introdução à retórica**. (Tradução de Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fontes, 2ª Ed. 2004.

RESENDE, V. M. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

RIVERA, T. *O outro ou o outro: Guimarães Rosa e a transferência*. __In: **Psychê**, ano VII, nº 12, São Paulo, jul-dez/ 2003, 47 – 64. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/307/30701204.pdf>. Acessado em: 26/02/2016.

RÓNAI, P. A. *A arte de contar em Sagarana*. __In: **Encontros com o Brasil**. Rio de Janeiro: Batel, 2ª Ed. 2009.

_____. *Rondando os segredos de Guimarães Rosa*. __In: **Encontros com o Brasil**. Rio de Janeiro: Batel, 2ª Ed. 2009.

_____. *Três motivos em Grande sertão: veredas*. __In: **Encontros com o Brasil**. Rio de Janeiro: Batel, 2ª Ed. 2009.

_____. *Vastos espaços*. __In: ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p 19-47.

ROSA, J. G. **Antes das Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Grande sertão: veredas**. 25ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Tutameia**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2009.

ROSENFELD, K. **Descaminhos do demo**: Tradição e ruptura em Grande Sertão: veredas. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.

SANTANA, M. H. **Literatura e Ciência na ficção do século XIX**. A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa. Lisboa: IN-CM, 2007.

SCHWARZ, R. *Grande-Sertão: a fala*. ___In: **A sereia e o desconfiado**. Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1965.

_____. **Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TODOROV, T. *Prefácio à edição francesa*. (Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão). ___In: BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. (Tradução de Paulo Bezerra). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

UTÉZA, F. **João Guimarães Rosa: Metafísica no Grande Sertão**. (Tradução: José Carlos Garbuglio). São Paulo: EDUSP, 1994.

VERNANT, J. P. **Mito e Pensamento entre os Gregos**: Estudos de Psicologia Histórica. (Tradução de Haiganuch Sarian). SP: DIFEL/EDUSP, 1973.

_____. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. (Tradução de Constança M. Cesar). Campinas, São Paulo: Papyrus, 1992.

WATT, I. **Mitos do individualismo moderno**. (Tradução de Mario Pontes). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.