

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRIUS FELIPE ROQUE

A DUALIDADE COMO PRINCÍPIO ESTRUTURANTE EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*, DE  
GUIMARÃES ROSA

CURITIBA

2019

ANDRIUS FELIPE ROQUE

A DUALIDADE COMO PRINCÍPIO ESTRUTURANTE EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*, DE  
GUIMARÃES ROSA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, Área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luis Gonçales Bueno de Camargo.

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Roque, Andrius Felipe

A dualidade como princípio estruturante em *Primeiras estórias*, de  
Guimarães Rosa. / Andrius Felipe Roque. – Curitiba, 2017.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Luis Gonçalves Bueno de Camargo

1. Rosa, João Guimarães, 1908 - 1967 – Crítica e interpretação.  
2. *Primeiras estórias*. 3. Crítica literária. 4. Dualidade (Literatura).  
I. Título.

CDD – B869.34



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ANDRIUS FELIPE ROQUE** intitulada: **A dualidade como princípio estruturante em Primeiras estórias de Guimarães Rosa**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.  
A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 29 de Março de 2019.

LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO  
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

ZAMA CAXETA NASCENTES  
Avaliador Externo (UTFPR)

MARILENE WEINHARDT  
Avaliador Interno (UFPR)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

ATA Nº913

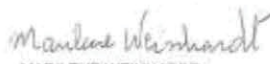
**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia vinte e nove de março de dois mil e dezenove às 14:00 horas, na sala 114 1º andar do Ed. D. Pedro I, Rua General Carneiro, 460 - Edifício - 10º andar, foram instalados os trabalhos de arguição do mestrando **ANDRIUS FELIPE ROQUE** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada **A dualidade como princípio estruturante em Primeiras estórias de Guimarães Rosa**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: **LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO (UFPR)**, **ZAMA CAIXETA NASCENTES (UTFPR)**, **MARILENE WEINHARDT (UFPR)**. Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela Aprovação do aluno. O mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, **LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO**, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 29 de Março de 2019.

  
**LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO**  
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

  
**ZAMA CAIXETA NASCENTES**  
Avaliador Externo (UTFPR)

  
**MARILENE WEINHARDT**  
Avaliador Interno (UFPR)

A Deus, porque este trabalho se fez na manifestação da Graça e da Fé e como fruto de Sua inspiração; à minha bela Camila, suporte fundamental; ao meu pequeno Arthur, diamante do viver cotidiano; e aos bebês ainda em gestação, que tornam a vida sempre em novidade e renovam a Esperança.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é como todos os outros de Pós-Graduação, logo, não se faz sem o incentivo e colaboração de variadas pessoas, nem sem os sacrifícios exigidos pelas rotinas de pesquisa e redação.

Assim, é preciso agradecer a toda minha família, que não só durante os dois últimos anos, mas sempre, vem ofertando tudo que pode para propiciar conquistas como esta. Tudo isso mediante recompensa nenhuma, senão as ausências e impaciências, mais frequentes conforme maior a proximidade. Sintam-se, portanto, coautores deste trabalho, especialmente sabendo que o convívio e os momentos de interação, bem como os de saudade, foram também férteis às inspirações e aos exercícios de raciocínio aqui demandados. Não é à toa que o que mais sentiu, meu pequeno Arthur – nascido com o ingresso neste Mestrado, crescendo paralelo ao crescimento deste projeto –, foi o que mais me proporcionou soluções aos desafios que o trabalho crítico lançava. E isso fez apenas por estar comigo e me amar – que é tudo que uma criança de dois anos sabe fazer e o melhor que seja possível a um homem ter neste mundo.

Agradeço, com enorme carinho e admiração, ao Prof. Luís Bueno, que com conversas e orientações guiou não só este projeto como a minha formação como estudioso da Literatura. Além dele é preciso citar o amigo e Prof. Ewerton Kaviski, pelas inúmeras colaborações, que vêm desde o interesse em ingressar nesse Programa de Pós-Graduação até a participação na banca de Qualificação; e ao Prof. Zama Caixeta Nascentes, que me apresentou Rosa em todo seu esplendor e aceitou compor a banca de defesa. Ainda agradeço à Profa. Marilene Weinhardt pelos valiosíssimos e encorajadores apontamentos durante a qualificação e a defesa.

Agradeço ao Instituto Federal do Paraná, que incentiva a verticalização acadêmica de seus servidores, concedendo-me afastamento para estes estudos. Nesse IFPR também estão importantes amigos que cotidianamente me inspiraram ao zelo no trabalho de pesquisa e que, além do amparo profissional, estão presentes nos momentos importantes da vida, sempre dividindo carinhos, alegrias e sonhos.

“De suas conversações com o autor, nas quais vislumbrou numerosos subentendidos que lhe tinham escapado durante a leitura, ficou-lhe a convicção de que mesmo ao olhar mais agudo seria impossível abranger a totalidade intrincada das intenções do mais consciente dos nossos escritores. Se, apesar disso, se atreve a perlustrar o mais labiríntico de seus livros, onde a perspectiva, a atmosfera e a temperatura emocional mudam mais de vinte vezes, é apenas para exemplificar uma das muitas maneiras de acercamento amoroso de uma obra de ficção com que as nossas letras contribuem para o enriquecimento da literatura mundial”.

(Paulo Rónai em “Vastos Espaços”, 1966,  
a respeito do exercício crítico sobre  
*Primeiras Estórias*).



## RESUMO

Dispondo-se a realizar uma leitura global de *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, a partir do problema crítico levantado – que se exprime na pergunta-problema “qual o princípio organizador que rege a dinâmica unidade-diversidade em *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa?” – esta pesquisa tem por objetivo geral compreender aspectos da organicidade das estórias no conjunto do livro, o que se realiza por meio dos seguintes objetivos específicos: 1) defender a dualidade como linha interpretativa; 2) analisar como a dualidade atua nos diversos elementos composicionais da narrativa, especialmente, o enredo, o ponto de vista, a arquitetura do livro e os personagens; e 3) apresentar uma interpretação para o projeto literário que a obra representa. Nessa tarefa, segue um percurso que se divide em quatro grandes etapas, vinculadas aos indícios que encaminharam à construção dessa linha interpretativa. Metodologicamente, optou-se por organizar as análises a partir dos quatro níveis de composição elencados, a saber: 1) o enredo, em que se desvendou o paralelismo de dois enredos, seja nas segundas estórias ou no desenredo; 2) o ponto de vista, marcado pela ambivalência espacial de uma narrador que se aproxima, mas se mantém a distância; 3) a arquitetura composicional, dualizada entre a força unitária de cada conto e a complexa inter-relação e organicidade das partes no conjunto; e, por fim, 4) a caracterização dos personagens, problematizada, dentre outros polos, entre o Bem e o Mal. Assim, não só se confirmou a extensividade do princípio formal da dualidade em *Primeiras Estórias*, como se pôde perceber sua efetividade em fornecer uma linha interpretativa clara e exequível para análise literária dos diversos contos, tendo em vista, além de uma leitura global, a matéria histórica figurada nessas narrativas. A partir desses resultados gerados pelo exercício hermenêutico foi possível, ao fim, esboçar a sugestão de uma interpretação geral para o projeto literário de Rosa neste primeiro livro de contos curtos, que tem a dualidade ficção-realidade como matriz de representação de uma cosmovisão dos sujeitos e da realidade social brasileira também ambivalente, sinalizando, portanto, um projeto inovador muito bem executado e a altura das expectativas que 1956 possa ter gerado aos leitores de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Crítica Literária. Guimarães Rosa. *Primeiras Estórias*. Princípio Estruturante. Dualidade.

## ABSTRACT

Aiming to make a global reading of Guimarães Rosa's *First Stories* (translated to English as *The third bank of the river and other stories*), departing from the critical problem raised - which expresses itself in the problem-question "What is the organizing principle that governs the unity-diversity dynamic in Guimarães Rosa's *First Stories*? "- the general objective of this research is to understand aspects of the organicity of the stories in the book as a whole, which is accomplished through the following specific objectives: 1) to defend duality as an interpretative line; 2) to analyze how duality acts in the various compositional elements of the narrative, especially the plot, the point of view, the architecture of the book and the characters; 3) to present an interpretation for the literary project that the work represents. Linked to the signs that led to the construction of this interpretive line, this work follows a path which is divided into four major stages. Methodologically, the analyses are organized under four compositional levels, namely: 1) the plot, in which the parallelism of two plots was revealed, either in the "second stories" or in the "desenredo"; 2) the point of view, marked by the spatial ambivalence of a narrator who approximates, but keeps himself at a distance; 3) the compositional architecture, dualized between the unit force of each story and the complex interrelationship and organicity of the parts as a set; and, lastly, (4) the characterization of the characters, problematized, among other poles, between Good and Evil. Thus, not only was the extensiveness of the formal principle of duality confirmed in *First Stories*, but also its effectiveness in providing a clear and workable interpretative line for literary analysis of the various stories, in view of, besides a global reading, the historical matter figured in these narratives. From these results obtained via hermeneutic exercise, it was possible, at the end, to sketch a suggestion of a general interpretation for the literary project of Rosa in this first book of short stories, which has the fiction-reality duality as the matrix of representation of worldview, which is also ambivalente, about the men and the Brazilian social reality. Therefore, these appointments signal an innovative project very well executed and at the height of expectations that 1956 may have roused in the readers of Guimarães Rosa.

Keywords: Literary Criticism. Guimarães Rosa. *Primeiras Estórias* (*The third bank of the river and other stories*). Structuring Principle. Duality.

## LISTA DE FIGURAS

|   |     |
|---|-----|
| FIGURA 1 – DIALÉTICA DO DESENREDO .....   | 42  |
| FIGURA 2 – ILUSTRAÇÃO DO ESQUEMA PERCEPTIVO DO NARRADOR .....                           | 46  |
| FIGURA 3 – ORGANIZAÇÃO DAS RELAÇÕES ENTRE PERSONAGENS PELO MEDO<br>.....                | 55  |
| FIGURA 4 – ÍNDICE DO CONTO “FATALIDADE”, ILUSTRADO POR LUÍS JARDIM .....                | 108 |
| FIGURA 5 – ÍNDICE DO CONTO “– TARANTÃO, MEU PATRÃO”, ILUSTRADO POR<br>LUÍS JARDIM ..... | 109 |
| FIGURA 6 - ÍNDICE DO CONTO “NENHUM, NENHUMA”, ILUSTRADO POR LUÍS<br>JARDIM .....        | 110 |

## LISTA DE TABELAS

|  |     |
|--|-----|
| TABELA 1 – TEXTOS PUBLICADOS NA COLUNA “GUIMARÃES ROSA CONTA:”<br>(1961) NO INTERSTÍCIO ENTRE A PRIMEIRA E A ÚLTIMA APARIÇÃO DE ESTÓRIAS<br>POSTERIORMENTE REUNIDAS EM <i>PRIMEIRAS ESTÓRIAS</i> ..... | 104 |
|--|-----|

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>1 INTRODUÇÃO</b> .....  | <b>10</b>  |
| 1.1 CARACTERIZAÇÃO DO PROBLEMA CRÍTICO .....   | 10         |
| 1.2 DUALIDADES NA OBRA ROSIANA .....   | 19         |
| <b>2 DUALIDADE DOS ENREDOS</b> .....   | <b>30</b>  |
| 2.1 AS SEGUNDAS ESTÓRIAS .....   | 30         |
| 2.2 OS DESENREDOS .....  | 32         |
| 2.2.1 A poética do desenredo: o conto de <i>Tutaméia</i> como alegoria composicional ..... | 32         |
| 2.2.2 Desenredo em “O espelho” .....   | 43         |
| 2.2.3 Desenredo em “A benfazeja” .....   | 53         |
| 2.2.4 Desenredo em “Os irmãos Dagobé” .....  | 59         |
| 2.2.5 Outros desenredos: <i>briefings</i> .....  | 64         |
| <b>3 DUALIDADES NO PONTO DE VISTA NARRATIVO</b> .....                                      | <b>70</b>  |
| 3.1 DUALIDADES ESPACIAIS NO PONTO DE VISTA: AS POSIÇÕES DOS NARRADORES .....               | 72         |
| 3.2 DUALIDADES RELACIONAIS NOS NARRADORES .....  | 88         |
| <b>4 DUALIDADES NA ARQUITETURA COMPOSICIONAL</b> .....                                     | <b>101</b> |
| 4.1 LEITURA ESPELHADA DOS CONTOS .....   | 110        |
| <b>5 DUALIDADES NA CARACTERIZAÇÃO DOS PERSONAGENS</b> .....                                | <b>131</b> |
| <b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....  | <b>150</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....  | <b>158</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 CARACTERIZAÇÃO DO PROBLEMA CRÍTICO

Embora a fortuna crítica de *Primeiras Estórias* já reúna uma parcela significativa dos estudos dedicados à Guimarães Rosa, filão esse especialmente intensificado na virada do século XX para o XXI, a preferência das análises tem sido para os contos como unidades isoladas ou mesmo aos pares, em comparações, de modo que tem persistido o problema crítico de interpretação do volume em sua organização global. Ou seja, são poucos os estudos que tomam o livro como um todo.

Menos ainda são os que tentam tratar do problema da organicidade dos textos, que, embora tenham sido publicados individualmente na coluna “Guimarães Rosa conta:” do jornal *O Globo*, no ano de 1961, juntamente com outros textos aproveitados posteriormente em outras obras (em *Tutaméia*, p. ex.), foram reunidos e organizados em torno de um projeto literário que transcende a mera coleta e reunião de contos para publicação. Há um princípio organizador, uma linha mestra que perpassa as vinte e uma estórias e que garante a posição e a ordem exata de cada texto.

Os indícios desse projeto literário já foram percebidos e disseminados pela crítica, circulando em torno de dois dados: primeiro, nos contos das extremidades, a continuidade da estória com o mesmo personagem menino, numa segunda viagem ao mesmo lugar próximo à grande cidade, no entanto, agora com novas experiências e, ao mesmo tempo, numa dinâmica semelhante de apreensão da realidade por alegrias e frustrações. Segundo, reforçando o primeiro caso, é o conto mediano (11º) que, no mínimo, tendo como título “O espelho”, divide o livro em duas partes, o que induziu à tradição de se reconhecer um paralelismo entre os contos das duas metades, supostamente assim distribuídos: 1º-21º, 2º-20º, 3º-19º, 4º-18º, 5º-17º, 6º-16º, 7º-15º, 8º-14º, 9º-13º, 10º-12º.

Para além dos domínios da literatura, um exemplo de leitura orgânica de *Primeiras Estórias* é o filme *Outras Estórias* (1999), dirigido por Pedro Bial, que serve bem como ilustração. Longe de considerá-lo uma transposição da obra literária para a linguagem do cinema, mas concordando com Farra (2002) de que se trata de uma leitura-montagem que concebe o texto literário como uma possibilidade cinematográfica, está visível em sua trama a referência a pelo menos cinco contos do livro, ali dispostos na seguinte ordem: “Nada e a nossa condição”, “Os irmãos Dagobé”, “Soroco, sua mãe, sua filha”, “Famigerado” e “Substância”. As narrativas são amarradas pelo inter cruzamento dos enredos e pela presença dos personagens,

que é a “sintaxe” que Bial descobre e imprime em seu filme, muitas vezes aproveitando os vazios e os desdobramentos do livro, como se neste houvesse uma matriz – ou “espinha dorsal”, como se utiliza Farra (2002, p. 300) –, ali mantida de forma a garantir a coerência entre as estórias e também entre as duas obras.

Voltando ao objeto estrito que é o livro, pode-se considerar que o próprio Guimarães Rosa, sempre muito instigado por entrevistadores e amigos a comentar sua obra, o que fazia não sem fomentar outros enigmas, trata da organicidade das *Primeiras Estórias*. Em entrevista (ou conversa) com Fernando Camacho, realizada em 1966 – o que possivelmente significa ter sido uma das últimas concedidas pelo escritor –, ao discutir a tradução desse livro, comenta o nível de exigência que o tradutor deveria ter para não fugir à pauta da obra, o que é reiterado por Camacho, que destaca o papel de uma mensagem totalizante que integra os contos:

GR: ... Então nas Primeiras Estórias... (o tradutor) não pode fugir à pauta, não pode inventar, exige disciplina. Uma tradução das Primeiras Estórias tem que ser escrupulosa, senão não pode...

FC: Muito rigorosa, tem que ficar disciplinada (!) à sua mensagem, é esta que dá uma visão totalizante à obra, que coordena, dá unidade ao todo, a diversidade funcional das partes fica integrada por uma espécie de tema que atravessa a música da obra... (CAMACHO, 1978, s/p.).

É a partir desse indicativo que este trabalho se pauta, buscando compreender a organicidade de *Primeiras Estórias*. Nesse intuito, tendo contato com boa parcela da fortuna crítica e refletindo sobre o livro mediante releituras e teste de diversas chaves interpretativas, chegou-se à hipótese de que o eixo que sustenta e integra os 21 contos é a dualidade, dinâmica constante na produção rosiana, como tem apontado a crítica. No entanto, em geral, os estudos apenas se limitam a mencionar tal característica como recorrente ao longo de toda obra, dedicando maior fôlego apenas à obra de maior destaque, o romance *Grande Sertão: Veredas*. Não há um estudo longitudinal da literatura rosiana que analise esse parâmetro, assim como não há um que se dedique à leitura da duplicidade como princípio organizador das *Primeiras Estórias*.

Antes de abordar algumas das pesquisas existentes, cabe apresentar os indícios que encaminharam à hipótese por ora apresentada. O primeiro deles diz respeito à recorrente sugestão de um paralelismo entre os contos, conforme já dito anteriormente. Esse suposto espelhamento entre dois textos divide o livro em dois, o que sugeriria duas partes, cada uma com suas particularidades, além de que o texto assumiria um duplo caráter, em que poderia ser

lido como uma unidade isoladamente ou a partir de sua relação com o seu texto-reflexo. Considerando que, diferentemente da primeira e última histórias, as demais não possuem personagens em comum e, por vezes, dão claros sinais de que se tratam de lugares bastante diferentes – como é o caso de “A menina de lá” e “Darandina”, situadas, respectivamente, nos ambientes rural e urbano –, as conexões de espelhamento entre elas residiriam sobre os dramas e trajetórias daqueles sujeitos, seja como repetição dos mesmos *leitmotiv* ou como inversão das situações. Exemplo dessas possibilidades são os estados de espírito do menino ao viajar para a grande cidade: em “As margens da alegria” ele está eufórico, “era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho” (ROSA, 1988, p. 7); já em “Os cimos” ele está disfórico, “era uma íngreme partida” (ROSA, 1988, p. 152), já que sua mãe estava doente.

O segundo indício restringe-se ao conto mediano, “O espelho”, que é tomado como uma espécie de ensaio alegórico da poética reguladora da obra. O próprio objeto que dá nome à história é um dos símbolos por excelência do duplo, do especular, da realidade projetada no virtual. Ademais, o conto é pleno de ambiguidades, no narrador-protagonista que é interiorano e vive na cidade, intelectual e místico, erudito e popular; na sua experiência, que é real e transcendental, física e virtual; nos juízos sobre si, ao se reconhecer repugnante e amável, em alegria e conformidade.

Essa duplicidade de sentimentos, que integra o trágico e o cômico/alegre, está presente ao longo de todo o livro, e não só divide a crítica literária como gera sentimento ambíguo ao leitor que se aventura no universo dessas personagens. Veja-se o sentimento da família de Nhinhinha, de “A menina de lá”, diante do dilema de atender o desejo da pequena falecida por um caixão cor-de-rosa com enfeites verdes brilhantes: respeito ao último desejo da menina ou tomada de culpa na morte? Esse desfecho, ao mesmo tempo que gera tristeza, produz esperança. Não muito diferente é o conto anterior a esse, “Sorôco, sua mãe, sua filha”. O engajamento na canção desvairada, entoada pelo povo após a partida das mulheres, ao mesmo tempo que cria uma aura de solidariedade e empatia, cômica, atesta a concordância com a solidão em que se encontrou Sorôco e o seu drama em ter destinado ao hospício toda a sua família. Mais uma vez, o leitor se vê tomado de sentimento muito ambivalente, situação bastante recorrente ao longo da leitura do livro.

Imersos em ambiguidades e contradições estão também as questões éticas e sociais representadas nas diversas narrativas e no conjunto da obra. Vejam-se os julgamentos morais e sociais de Mula-Marmela (malfazeja ou benfazeja? Problema ou solução para a comunidade?), de Damázio dos Siqueiras (famigerado notório ou famigerado temido?), dos três irmãos



Dagobés que restaram (demos ou vítimas do mais velho?), da vingança de Zé Centralfe (homicídio/vingança ou legítima defesa?). Considerando que *Primeiras Estórias* tem em seu horizonte a figuração do processo de modernização brasileiro intensificado nas décadas de 1950 e 1960, estando presente desde os textos das bordas, que representam a construção da grande cidade, que é Brasília<sup>1</sup>, tais dualidades expõem os contrapontos de um país que construía uma capital sob referências arquitetônicas modernistas, vanguarda em design e urbanismo, ao mesmo tempo em que, às margens desse processo, o mundo rural, o sertão rosiano, também passava por mudanças, no entanto, ainda fundadas na exclusão social, na pobreza, na violência e no preconceito.

Um olhar global sobre *Primeiras Estórias* enfrenta também a variabilidade dos focos narrativos e das personalidades dos narradores. E a crítica ainda está longe de encontrar alguma unicidade diante dessa multiplicidade de contadores de estórias. Apesar disso, neste trabalho se apresentará como a figura do narrador se repete em inúmeras dualidades ao longo do livro: na sua relação com a matéria narrada, ele se situa dentro e fora, perto e distante, pertencente e não pertencente (“A benfazeja”; “Partida do audaz navegante”); em relação ao ponto de vista às vezes é visto oscilando entre indivíduo e povo/voz coletiva (“Os irmãos Dagobé”; “Sorôco, sua mãe, sua filha”), entre personagem de ficção e alter-ego do autor (“O espelho”), entre dominante e dominado (“Famigerado”), entre testemunha/espectador e onisciência (“Nenhum, nenhuma”; “Um moço muito branco”).

Diante dessas dualidades do parágrafo acima e de outras não indicadas aqui, uma sub-hipótese que também se verá discutida neste trabalho é como o narrador recorrentemente se envolve de maneira ambígua com os personagens e suas tramas. Veja-se, como breve exemplo, a relação do narrador de “A terceira margem do rio” com seu pai. Quando o pai se despede da família para iniciar sua jornada perpétua no “rio-rio-rio”, o então menino pede que o leve junto, desejo que, negado, configura-se como culpa ao longo da narrativa, levando-o a tentar cuidar do pai (com preocupações e provisão de comida e roupa), abandonando um destino longe dali – diferentemente do que fazem os outros membros da família –, o que, ao fim, o impele a querer tomar o lugar do pai, que aceita a proposta, amedrontando-o. Então, apavorado, ele foge. Logo, uma relação plena de ambiguidades, em que afeto e culpa, vínculo e separação, orgulho e

---

<sup>1</sup> Rosa afirmou por diversas vezes ter estado em Brasília durante sua construção. Exemplo disso é visto na entrevista a Fernando Camacho, de 1966: “FC: A propósito, dizem-me que é a primeira ficção, em livro, da paisagem de Brasília. Como veio a escrever O... / GR: Eu fui lá quando estavam começando a fazer Brasília. Onde se construía uma grande cidade. Aquela paisagem das plantas falam, outras coisas também são de lá... a viagem no jeep... são as coisas que mais se destacaram para mim no mato de Brasília...” (CAMACHO, 1978, s/p).

rejeição, proximidade e distância, presença e ausência dualizam a posição do narrador e sua personalidade.

Por fim, o último indício que tem fundamentado a hipótese de que o eixo integrador das *Primeiras Estórias* é a dualidade tem por escopo o enredo das estórias, subdividindo-se em duas linhas interpretativas. A primeira se mostra como uma resposta ao enigmático vazio da produção rosiana: as segundas estórias. Sempre instigados pela aparentemente incompleta sequência de *Primeiras Estórias* e *Tutaméia – Terceiras Estórias*, alimentada ainda pela resposta insatisfatória de Rosa a Paulo Rónai quando na publicação deste último livro, muitos estudos buscaram deduzir as segundas estórias de um ou de outro volume, ao ainda do todo da produção do autor mineiro. É caso dos trabalhos de Pereira (2001), que as vê em *Tutaméia*, partindo da hipótese de que a inspiração para tal viria de Edgar Allan Poe, especialmente do conto *A carta furtada*; e de Bueno (2014), que as lê em *Primeiras Estórias*, tomando como exemplo o conto “Famigerado”. A proposta de Luís Bueno (2014) foi tomada adiante por alguns outros artigos que serão apresentados no momento oportuno.

O importante é que ela abre a perspectiva da dualidade dos enredos desse livro, bem como a segunda linha interpretativa, que, de certa forma, relaciona-se com a tese das segundas estórias, ao prever uma dinâmica de relação entre os duplos do enredo, creditada pela operação de desenredos. Esse termo remete ao conto de *Tutaméia*, estória de Jó Joaquim, que, para viver feliz com sua amada, reincidente adúltera, precisa apagar o passado e redimir a imagem da mulher perante comunidade, tarefa executada mediante manipulações discursivas. A esse procedimento, entendido como um recurso recorrente na obra do autor, Passos (2000) chamou de “contar desmanchando – procedimento que, de um lado, constrói cenas e personagens, expõe dados sociais e psíquicos, desperta no leitor ressonâncias sutis de causos e estórias (presentes em sua obra ou na tradição literária) e, de outro, os desenreda” (PASSOS, 2000, p. 22-23), isto é, desfaz tramas, recupera e reelabora temas e personagens, muitas vezes, provocando suspensões e desfechos imprevisíveis.

Como ligeiro exemplo, já que posteriormente haverá espaço específico para o aprofundamento dessa abordagem, apresenta-se o conto “Os irmãos Dagobé”: a todo o tempo o narrador parece construir uma trama de vingança dos três irmãos restantes contra Liojorge, o assassino de Damastor Dagobé. Porém, ao fim, o que se realiza é o perdão e o reconhecimento de que o falecido era mesmo um diabo, levando o leitor a rever o sentido de algumas atitudes, como as risadas, cortesias e cochichos dos irmãos, desmanchando-se, desenredando-se, o motivo clássico da revanche familiar.

Assim se revelam duas formas da dualidade dos enredos de *Primeiras Estórias*, o último dos indícios que orientam ao princípio formal da dualidade como núcleo estrutural desse livro de Guimarães Rosa. Por agora, como já prometido, cabe situar este estudo aqui proposto na fortuna crítica de *Primeiras Estórias*, apresentando, não em ordem cronológica, e sim de representatividade, alguns dos mais importantes trabalhos que se ocuparam em abranger as estórias em seus sentidos globais, orgânicos e coerentes com o todo da obra.

O primeiro estudo crítico a ser apresentado se consolidou como o mais importante trabalho dedicado a uma abordagem global de *Primeiras Estórias*, buscando compreender os princípios de organização que regem a coerência e unidade do conjunto de contos: trata-se de *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*, de Ana Paula Pacheco (2006). Nessa tese, a autora objetiva entrever no Rosa, comumente associado a uma cosmovisão mítica-transcendental, uma profunda consciência histórica, desvendando processos sociais integrados à dimensão estética como fundamentos da coerência interna do livro, parâmetro esse que emerge como critério de juízo de valor, levando a autora a desconfiar de algumas soluções formais do escritor e a identificar diferença de qualidades entre os 21 contos – o que também a leva a negligenciar algumas estórias (p. ex. “Sequência”, “Luas-de-mel”, “Um moço muito branco”).

O percurso de sua análise segue pelas costuras da interação entre mito (da cultura popular redimensionada pelo olhar erudito) e História (realidade social), relação essa que se configura como constituinte da figuração da modernidade brasileira presente na obra. Para a pesquisadora, o recurso de idealização da realidade histórica não torna a narrativa a-histórica, alienada, mas cria uma disjunção entre mito e processo social que acaba por revelar profundas contradições sociais, e, portanto, históricas. É nesse sentido que *Primeiras Estórias* revelará uma “poética de contradições”, o vai significar um passo diferente em relação às outras obras até então publicadas pelo escritor mineiro, já que, nesse livro, o ponto de vista do narrador será posto sob suspeição por ele mesmo, que questiona seus pressupostos citadinos e de classe e, em alguns casos, expõe sua incompreensão diante do outro.

Nessa empreita, o conto “O espelho” levanta importantes questões que perpassam o conjunto da obra, especialmente sobre os dilemas da representação, já que se mostra como espécie de “encenação da irresolução formal” (PACHECO, 2006, p. 21). Assim, põe em pleito a pergunta pela identidade presente, também, em todos os outros textos do livro, como “busca de um rosto mítico na cultura, que responda, paradoxalmente, aos dilemas dos novos tempos” (PACHECO, 2006, p. 222).

Outro ensaio que ocupa lugar central nas referências críticas da obra de João Guimarães Rosa é “Céu, inferno”, em que Alfredo Bosi (2003) se vale de *Primeiras Estórias* e *Vidas Secas* para apresentar um confronto entre o escritor do sertão mineiro e Graciliano Ramos, a fim de clarear, pelo contraste, as mediações que regulam os pontos de vista de cada um sobre a matéria narrada. Esta, ressalvadas as particularidades nos detalhes, segundo o ensaísta, são muito semelhantes nos dois escritores, de modo que não seria o valor documental nem o testemunho regionalista que os separaria. Sua hipótese defendida nesse estudo sobre as diferenças fundamentais entre Rosa e Ramos é a seguinte: “*separando* Graciliano da matéria sertaneja está a mediação ideológica do determinismo; *aproximando* Guimarães Rosa do seu mundo mineiro está a mediação da religiosidade popular” (BOSI, 2003, p. 36).

Nessa linha de divergências, instauram-se perspectivas também distintas: enquanto em Graciliano Ramos os personagens deslocam-se do céu desejado para o inferno real, em Rosa o caminho se dá ao contrário. Analisando os contos de *Primeiras Estórias*, Bosi nota que, embora os narradores não poupem detalhes sobre as condições de carência em que vivem aqueles sujeitos, os relatos se apresentam como processos em que tais estados são supridos afetiva e simbolicamente, promovendo passagens para o “reino da liberdade” (BOSI, 2003, p. 36-37). Para Bosi, as extremas necessidades dos personagens de Rosa abrem espaço para o imprevisto, já que, suscetíveis aos determinismos externos, acreditam no Destino, na sorte e no azar, e, conseqüentemente, na providência, no transcendente. Essa superação, no entanto, não se dá de maneira magicamente arbitrária, mas por “força de um sentimento extremado que o mesmo desamparo inspira dentro e no meio dos oprimidos” (BOSI, 2003, p. 41). A perspectiva de Rosa é justamente a de quem está junto da mente do sertanejo quando este alcança o céu, a felicidade, o desejado, à escuta das vozes desses sujeitos, ponto de vista esse mediado pela religiosidade.

O terceiro estudo a ser apresentado é bastante mais antigo que os demais, sendo mais contemporâneo à publicação das *Primeiras Estórias*. Trata-se do ensaio “Os vastos espaços”, de Paulo Rónai (1966), destinado a nota introdutiva do livro a partir da 3ª ed. Rio, J. Olympio, de 1967. A contemporaneidade do texto revela também uma característica que se mostrou um trunfo desse intelectual de origem húngara como comentador da obra rosiana: sua proximidade a Guimarães Rosa, com quem teve inúmeras conversas e a quem propôs perguntas que todos gostariam de fazer sobre sua obra. Feliz ou infelizmente, mesmo tendo sido perguntadas, muitas dessas questões não foram satisfatoriamente respondidas por Rosa, que, contrariamente, adorava problematizar ainda mais os enigmas de seus textos.

Seu texto apresenta considerações gerais sobre *Primeiras Estórias*, analisando suas abordagens, seus personagens, narradores, espaços, estrutura e linguagem. Aborda desde o título do livro, o que compreende como uma alternativa aos sentidos do termo “história”, voltado à ficção, ao conto; até a sua organização, em que acredita predominar a impressão de homogeneidade perfeita das estórias no conjunto. Essa unidade, então, conviveria com uma plena diversidade de assuntos, situações, subgêneros, tonalidades, problemas e soluções. Outro dado estrutural importante que Rónai (2001b) aponta é a abundância de estratégias de suspensão, graduação de emoções, produção de expectativas e surpresas, que demonstram a beleza na composição das narrativas, presente e ressaltada também no desenvolvimento paralelo de dois enredos, complementares e explicativos.

Um dos elementos da variabilidade presente nas estórias de Rosa é o complexo ponto de vista, que confere riqueza à obra, ao mesmo tempo em que instaura certos mistérios, o que inclui as concordâncias com o perfil e experiências do autor que se faz implícito. Já sobre os personagens, credita-os como videntes, identificando um aspecto para o qual utilizou termo vastamente repetido pela fortuna crítica posterior: “os inadaptados”. Uma das principais representações dessa inadaptação é a loucura, concebida pelo crítico como campo propício à invasão do real, caso semelhante ao das personagens crianças, que ainda vivem os desafios do manejo da palavra. Paulo Rónai ainda aborda a questão do espaço, apontando como a maioria dos contos se passa em lugares inespecíficos, mas reconhecíveis como os outrora vistos nas obras anteriores de Rosa, nos quais vivem em maioria os pobres, alheios a recursos de organização social além do paternalismo e da lei do mais forte, muitas vezes isolados em arraiais existentes nos bolsões entre fazendas.

Seu ensaio se encerra em interessante análise das formas da linguagem em Guimarães Rosa, em que destaca a apropriação da língua elaborada (e não culta), a popular (do falar sertanejo), arcaísmos, ditados cristalizados e, ainda, outros idiomas. Trata-se, portanto, de um ensaio bastante abrangente, ao mesmo tempo em que analisa detalhes específicos e fundamentais de *Primeiras Estórias*, “o mais labiríntico de seus livros”, que impacta o leitor com “deslumbramento e espanto” (RÓNAI, 2001b, p. 24).

Por fim, o último trabalho de leitura global das *Primeiras Estórias* aqui apresentado, embora de incontornável leitura àqueles que desejam uma compreensão ampla da obra, é secundário em relação aos demais já expostos. Trata-se de *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*, de Heloisa Vilhena de Araujo (1998), que demonstra importantes referências culturais nos contos de Rosa, revelando simbologias e interpretando dados bastante

enigmáticos nas estórias, ainda que orientada por uma leitura eivada de exageros religiosos, disposta a entrever no projeto rosiano deste livro o convite ao encontro com Jesus Cristo, a “intuição de Deus” (ARAUJO, 1998, p. 254).

Esses são os pressupostos ou conclusões do estudo. Como ponto de partida, a autora entende que o ponto final de *Grande Sertão: Veredas*, que é a conclusão de Riobaldo sobre a existência do “homem humano”, é o ponto inicial de *Primeiras Estórias*, livro subsequente em que Rosa vai estudar minunciosamente esse “ente”, interpretado por Araujo (1998) como a definição tomista das ações verdadeiramente humanas, não compartilhadas com os animais, decorrentes da vontade e orientadas pela inteligência. Segundo ela, Rosa se pautaria estruturalmente na tradição da cultura ocidental. Com vistas a desvendar esses fundamentos da obra, Araujo parte da concepção de Arnaldo Momigliano (1977), que vê no pensamento ocidental a integração de três culturas – grega, latina e judaica – desdobrada em duas vertentes, que são o helenismo e o cristianismo. A partir daí, a fim de identificar essa fusão em Rosa, elegeu o mito narcísico e o símbolo do espelho como elementos integradores e reveladores de tais influências, definindo, assim, sua linha de pesquisa.

Considerando a importância que o meio, o centro, tem para Guimarães Rosa, muitas vezes sendo ocupado por narrativas e expressões que indicam o ponto de vista de onde se olha a obra, Heloisa Araujo destaca o conto “O espelho”, que, no caso do livro em pauta, é quem ocupa esse lugar. Ela lê nesse texto o mito de Narciso e teofanias cristãs como matrizes sobre as quais se constrói a experiência do herói, estrutura essa que se repetiria em todas as outras 20 estórias. É nesse sentido que ela conclui suas análises, dedicadas individualmente a cada um dos contos, afirmando que “*Primeiras estórias*, portanto, são as primeiras estórias após o batismo de ‘O espelho’” (ARAUJO, 1998, p. 247).

É diante desse cenário da crítica literária, somado ainda a outros estudos de menor repercussão – em geral dissertações e teses de pós-graduação, oportunamente mencionadas – que se apresenta este trabalho, a hipótese e linha de leitura nele defendidas. A partir do problema crítico levantado – que se representa na pergunta-problema “qual o princípio organizador que rege a dinâmica unidade-diversidade em *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa?” – esta pesquisa tem por objetivo geral compreender aspectos da organicidade das estórias no conjunto do livro, o que se realiza por meio dos seguintes objetivos específicos: 1) defender a dualidade como linha interpretativa; 2) analisar como a dualidade atua nos diversos elementos composicionais da narrativa, especialmente no enredo, no ponto de vista, na arquitetura do livro

e nos personagens; e 3) apresentar uma interpretação para o projeto literário que a obra representa.

A partir desse projeto, este trabalho prevê um percurso que se divide em quatro grandes etapas, vinculadas aos indícios que encaminham à construção dessa linha interpretativa, conforme já apresentados em páginas anteriores. Assim, serão discutidas as dualidades dos pontos de vista, dos personagens, dos enredos e da arquitetura do livro. No capítulo sobre o ponto de vista, serão analisadas as posições ambivalentes que os diversos narradores assumem – dentro e fora, perto e distante, pertencente e não pertencente –, além do recorrente relacionamento ambíguo que mantêm com os personagens e suas tramas. Ao abordar os personagens, poderá se discutir os dilemas, ambiguidades e contradições éticas, sociais e figurativas em que estão imersos, tendo, ainda, como horizonte a figuração da modernização brasileira – também plena de dualidades – que está em pauta nessas estórias. Quanto aos enredos, o intuito é revelar as dinâmicas da concomitância de duas estórias, sejam elas em complementariedade ou em choque, traduzindo-se nas *Segundas Estórias* nunca escritas ou como desenredos característicos da prosa rosiana. Por fim, a análise da proposta de uma arquitetura composicional dos contos como conjunto funcionará como uma oportunidade de se enfrentar um importante nó crítico repercutido por esse livro: o emparelhamento das estórias.

Tudo isso terá como horizonte uma leitura global, do conjunto, abrangendo sempre a maior quantidade de textos possíveis, ainda que os limites de uma dissertação possam restringir a profundidade e alcance das análises. Antes, no entanto, de iniciar essa trajetória, é necessário consolidar, ainda a título introdutório, a representatividade da dualidade como característica da prosa rosiana. A esse tema se dedicaram emblemáticos pesquisadores da literatura brasileira, a quem o subcapítulo seguinte se dispõe a apresentar.

## 1.2 DUALIDADES NA OBRA ROSIANA

Tomada em sentido amplo, a dualidade é, senão a principal característica, um dos fundamentos da prosa rosiana. Ela está nos dilemas éticos vividos pelos personagens, na posição do narrador em relação à matéria narrada e à representação do outro, nas formas literárias em que os textos se configuram, nas contradições sociais da modernidade, na relação significante e significado dos signos, tomada como não arbitrária. Enfim, permeia todos os



processos e recursos da composição literária desse autor, bem como está presente no romance (ou nos romances)<sup>2</sup>, no ciclo novelístico e nos contos; isto seja, uma constante em toda sua obra.

Algumas dualidades se articulam – ou são lidas pela crítica – como dicotomias, em pólos opositivos que tensionam as narrativas. Não é esse o caminho interpretativo mais comum: o que se tem percebido é que a prosa rosiana tem desconstruído visões calcadas na lógica binária ocidental, diluindo maniqueísmos. Assim, ao se utilizar o termo “dualidade”, busca-se incluir tanto o primeiro quanto o segundo caso, o que por vezes permitirá o sinônimo “ambivalência” ou ainda “ambiguidade”, este considerado especialmente quando estiver em pauta certa tônica de dúvida, de incerteza. Em termos rosianos, esse padrão é expresso pela máxima “tudo é e não é” (ROSA, 2006, p. 11).

A título ilustrativo, serão brevemente discutidas três dualidades que são as que mais saltam aos olhos, sendo referências centrais a todo o escopo da produção do autor, além do que, por meio delas é possível resgatar alguns dos mais famosos estudos que compõem a imensa fortuna crítica sobre o escritor. São elas: regional-universal, erudito-popular e bem-mal.

O dado regional é mais do que óbvio em Guimarães Rosa. Seus personagens são jagunços, fazendeiros, peões e trabalhadores da roça, são bois, burrinhos, vacas, onças e antas; sua paisagem é o cerrado brasileiro, as planícies e campos de Minas Gerais, Goiás e Bahia, o rio São Francisco. Essas são as matérias de sua poética, próprias do Brasil, especialmente do mundo rural e interiorano, que o inscrevem numa tradição literária regionalista. Ao mesmo tempo, parte da crítica literária mantém uma outra tradição: a de situar Rosa fora da curva do regionalismo brasileiro, opondo sempre um “MAS”, ou outro aditivo que configure certa superação do escritor mineiro em relação ao que se tinha visto até então nesse setor da literatura.

É difícil apontar quem inaugurou esse juízo, mas ele é visto desde as primeiras semanas após a publicação de *Sagarana*, em abril de 1946, quando um dos principais críticos da época, Álvaro Lins, tratou dessa “grande estréia”:

Mas o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado prisioneiro do regionalismo, o que o teria conduzido ao convencional regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo. Ele apresenta o mundo regional com um espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada... (LINS, 1946, p. 2).

---

<sup>2</sup> A crítica ainda não resolveu os dilemas de subgêneros literários dos textos de Rosa. Rónai, por exemplo, refere-se à *Corpo de Baile* como um romance. Já o próprio Guimarães tem sua famosa classificação das narrativas de *CB*, na qual concebe “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalão” e “Burity” como romances. Enfim, o debate crítico não só permanece como vem se renovando a partir das novas tendências críticas e teóricas.



Introduzido pelo “onipresente ‘mas’” (PELINSER, 2017, p. 4-5), o elogio que recai sobre os contos de Rosa estaria, na visão do crítico do *Correio da Manhã*, baseado nessa suposta universalidade como transcendência do regional. A partir daí outros importantes críticos engrossaram o caldo do debate regional-universal, que dominou os primeiros estudos sobre o autor (JACKSON, 2006, p. 327). O mais famoso deles, Antonio Candido, três meses mais tarde reforçou o argumento de Lins, afirmando que *Sagarana* transcendia a região, o critério regional (CANDIDO, 1946). De certa forma, esse entendimento esteve na base do termo que cunhou em *Literatura e Subdesenvolvimento* (1968), o “super-regionalismo”, designativo para obras em que as regiões são transfiguradas e subvertidas em traços que adquiriram universalidade, o que seria o caso da produção de Guimarães Rosa (CANDIDO, 1987, p.161).

É mais ou menos nesse terreno que se elabora a dualidade do regional-universal, que possibilitou o surgimento e cultivo de expressões como “transrealismo” (ATHAYDE, 1963, p. 6), “espírito universal” (LINS, 1946; FRANCO, 1968), “Sertão-enquanto-mundo” e “substância universal” (CANDIDO, 2002) atribuídas à prosa de Guimarães. Sobre esse conjunto de juízos e termos, estudos como Pelinser (2015; 2017) e, em partes, Leonel e Segatto (2008, 2009), têm defendido que, na fortuna crítica da obra do autor mineiro, não só os critérios que definem o valor universal são muito variáveis e por vezes conflitantes, como também são confusas e insustentáveis as concepções de regional(ismo) previstas e mobilizadas nessas análises. Para Pelinser (2017, p. 17), a forma como a produção rosiana foi incorporada pela crítica literária brasileira em sua relação com a tradição regionalista reforçou os preconceitos já dispostos a essa vertente literária, vinculando a qualidade de Guimarães Rosa ao seu afastamento do dado regional.

Apesar dessas críticas da crítica, citadas mais para indicar que o debate sobre essa dualidade é bastante complexo e ainda está em aberto, talvez esteja em Antonio Candido um dos melhores esclarecimentos sobre a dualidade regional-universal, no seu incontornável ensaio sobre *GSV, O homem dos avessos* (1957)<sup>3</sup>. Nesse texto, demonstra como Guimarães opera o dado documentário que lhe serviu de matriz, deformando-os por meio da invenção, numa composição estruturada em três elementos, como em *Os sertões*, que são a terra, o homem e a luta. Diferentemente de Euclides da Cunha, que constata para explicar, Rosa adota a postura de inventar para sugerir, numa mescla constante daqueles três elementos. Candido nota como Rosa

---

<sup>3</sup> Originalmente publicado como “O Sertão e o Mundo”.

cria um universo autônomo que supera o regional, a vida sertaneja, os hábitos realistas e a ficção pitoresca comuns, segundo sua opinião, na literatura nacional. Portanto, é a alta capacidade inventiva – em que o “sertão é o mundo”, isto é, onde o real e o fantástico coexistem amalgamados e dificilmente separáveis – que manobra a dualidade regional-universal presente em Rosa:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, – tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo (CANDIDO, 2002, p.122).

Essa expressão dos dilemas e questões da vida se dá numa dinâmica em que o mundo físico (*a terra*, o sertão, o local, o documentado) adere ao mundo moral (questões universais), representando-o simbolicamente, como “quadro à concepção de mundo e suporte ao universo inventado” (CANDIDO, 2002, p. 123). Simetricamente inverso, *o homem* responde ao ambiente em que vive, não de forma condicionada, mas numa ética peculiar do sertão – sintetizada na máxima “viver é muito perigoso” –, que é a vida de jagunço, inscrita sobre as referências formais das novelas de cavalaria, revelando uma genealogia medieval do livro, também um elemento universal. E é aí que se dá o terceiro elemento, *a luta*, ou o problema sobre a conduta e os valores implicados, representados especialmente na dúvida sobre o pacto e sobre a existência ou não do demo, ficcionalizando as questões éticas que Candido chamou de “caudalosas águas turvas da personalidade” (CANDIDO, 2002, p. 135).

O Sertão-enquanto-mundo de Candido prevê um caráter uno, total, que está na fusão do homem e da terra, além da mistura de outras dualidades, como o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto, o regional e o universal. É a partir dessas considerações que, nesse texto de 1957, Candido pela primeira vez menciona a existência de um *grande princípio geral de reversibilidade* que regularia a dinâmica de *Grande Sertão: Veredas*, promovendo a fusão de opostos, a fluidez de contrários, a ambiguidade (da geografia, dos tipos sociais, dos afetos, p. ex.). Assim, inaugurava um caminho interpretativo trilhado, por exemplo, por Walnice Nogueira Galvão, Davi Arrigucci Jr., José Antonio Pasta Jr. e Ana Paula Pacheco, referências críticas que surgirão ao longo deste estudo.

Ainda em *Grande Sertão: Veredas*, pode-se olhar brevemente para o protagonista, Riobaldo, como uma ilustração da segunda dualidade a que se propôs apresentar este

subcapítulo, a saber, o convívio entre o erudito e o popular, que se deriva também em outros duplos: letrado-iletrado, racional-intuitivo e escrito-oral. Como personagem e narrador, Riobaldo se inscreve no mundo jagunço e no mundo letrado, manipula bala e palavra, dialoga com sertanejos e com doutores (especialmente com aquele que lhe ouve o relato). É pelo seu interesse no universo da jagunçagem que tem acesso ao ensino, proporcionado pelo pai Selorico Mendes, o que, por sua vez, o leva ao professorado, que por fim o encaminha (ou devolve) à jagunçagem. A essas ambiguidades estruturantes do enredo e narração de *Grande Sertão: Veredas* se dedica Walnice Nogueira Galvão, em *As formas do Falso* (1972). Seguindo a linha de Candido, ela busca apresentar como a ambiguidade é princípio organizador do romance, atravessando todos os níveis, sem, no entanto, configurar opostos ou contradições, permitindo que se fale apenas em ambiguidades.

Galvão vê em Riobaldo um destino duplo nas armas e nas letras, que se misturam e cooperam entre si, de modo que, na vida de jagunço permanece a “nostalgia das letras”, enquanto, no seu relato de letrado, permanece a nostalgia de jagunço. É pelo destino nas armas que ele tem contato com a matéria das suas reflexões metafísicas bastante eruditas, o seu “especular ideia” (ROSA, 2006 p. 10), ao mesmo tempo em que, inversamente, ele transpõe suas experiências pelas letras, pedindo, ainda a colaboração de um interlocutor letrado. A pesquisadora nota ainda que, nas suas andanças de jagunço, Riobaldo lê livro (*Senclér das Ilhas*), faz poemas e se faz líder por conhecer mais do que os outros, ao ter acesso às cartas de Zé Bebelo e desconfiar de conluio com as autoridades (GALVÃO, 1972, p. 79-80).

Na mesma linha argumenta Bolle (2004), em outro fundamental estudo sobre *Grande Sertão: Veredas*, romance que ele julga ser o mais detalhado estudos de um dos problemas cruciais do Brasil, obstáculo da sua legítima emancipação: a falta de entendimento entre a classe dominante e as classes populares. Assim, em *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, essa sua tese de que está ali criptografada a história do país se afirma mediante outra, a de que Rosa propõe com a narrativa de Riobaldo uma reescrita de outro clássico da literatura brasileira, *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Nessa tarefa, Bolle aborda o narrador sertanejo do romance, caracterizando-o como “nada simples”, já que domina muito bem a gramática e a retórica. Para o crítico alemão, “sob a rude aparência manifesta-se uma inteligência aguda, realizando o trabalho de mediação mais sutil já inventado entre a cultura letrada e a popular” (BOLLE, 2004, p. 41).

Essa dualidade em *Grande Sertão: Veredas* é moderadora também da linguagem, nessa narração monológica suposta como dialógica que é o relato de Riobaldo. Galvão (1972, p. 70)

a toma como “fala”, com as aspas, considerando que a oralidade do discurso é ficta, isto é, referenciada em modelos orais, mas criada pela palavra escrita. Assim, a prosa de Guimarães Rosa, “se, de um lado explora as possibilidades do falar sertanejo, de outro explora campos linguísticos eruditos que nada tem a ver com o sertão” (GALVÃO, 1972, p. 74), gerando um contingente erudito que, inclusive, permite e justifica que Deus e Diabo – conceitos do universo popular sertanejo – sejam tomados como concepções com alto requinte de erudição, derivadas tanto da filosofia pré-socrática, quanto da literatura clássica e de religiões orientais.

Exemplos da dualidade erudito-popular podem ser encontrados aos montes na prosa rosiana. Veja-se o caso de “São Marcos”, do livro *Sagarana*, para fugir um pouco do universo de *Grande Sertão: Veredas*. É a estória de José, sujeito que viveu em Calango-Frito, onde tinha o hábito de passear pela mata observando a natureza. Outro costume seu era o de desprezar as mágicas e ritos sagrados cultivados pelos moradores, especialmente, pelo preto feiticheiro João Mangolô, que irritado certa vez, faz um trabalho deixando Izé cego. Perdido na mata, ele profere a reza de São Marcos e assim consegue chegar até a casa do preto, violentando-o e descobrindo as razões de sua cegueira. Ao fim, desfaz-se o vodu e, como conciliação, José dá dinheiro a João Mangolô.

Esse narrador-protagonista, além de exímio contemplador da natureza, demonstrando apurado saber enciclopédico da botânica e zoologia, admite-se “poeta” numa batalha de poemas com o adversário referido como “Quem-será”, arriscando um ataque erudito ao rabiscar no bambuzal, abaixo da quadra do outro poeta anônimo, uma lista de reis leoninos. José, ou João, situa sua estória na época em que não acreditava em feiticheiros, distanciando-se de crença popular de Calango-Frito, rindo e desprezando-a. Ao mesmo tempo, compartilha da cultura popular ao confessar o cultivo de outras superstições: tabus, regras preventivas, presságios, fígas e alguns rituais.

Curiosamente, a comunidade também manifestava certo “interesse” pela erudição, o que é visível na avaliação que fazem dos padres locais: preferia-se o defunto Padre Jerônimo, em seus sermões plenos de latim, ao novo Pároco Padre Geraldo, tomado como reles compreensível, a quem todo mundo entendia. É claro que o interesse acima citado deve ser mais entendido como um deslumbramento, já que o narrador estaria contando tal fato para provar uma importante tese do texto – e mesmo da poética rosiana: as palavras têm canto e plumagem. A seguinte e breve *subestória* contada pelo narrador exemplifica as dinâmicas do erudito-popular em São Marcos: “meu parceiro Josué Cornetas conseguiu ampliar um tanto os limites mentais de um sujeito só bidimensional, por meio de ensinar-lhes estes nomes: intimismo,

paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopese, amnemosínia, subliminal” (ROSA, 2015, p. 227).

Luiz Roncari (2001) viu nessa dualidade erudito-popular o caroço do engasgo de Guimarães Rosa, isto é, o problema conceitual e literário do autor, sujeito que está presente em outra dualidade, a do autor-narrador, que é José e xará do João-de-Barro:

essa duplicidade do autor-narrador permite que ele reúna em si as matérias das duas fontes, a erudita e a popular, distintas e contrastantes, porém não opostas... Aos olhos do autor-narrador, uma coisa pode se transformar na outra: o rústico e o arcaico do sertão, juntamente com a variedade da natureza, fauna e flora ricas e exuberantes, podem ser narrados numa forma culta; e os elementos e topos das narrativas universais podem ser revividas no meio rústico, ganhando novas roupagens e expressões (RONCARI, 2001, p. 121).

Assim, o duplo erudito-popular se instaura principalmente como uma questão literária, formal, isto é, que se problematiza no nível da enunciação, no dilema de representação ficcional do outro. Parece ser um pouco diferente o caso da dualidade bem-mal, que se inscreve no debate ético incorporado pela literatura. No caso de Guimarães Rosa, essa segunda dualidade é a dinâmica que complexifica o julgamento moral dos personagens, problematizando os sistemas de valores adotados, especialmente quando estão em discussão temas como violência, justiça, culpa, opressão e exclusão social, tópicos caros ao universo rosiano, ao mundo sertanejo e rural marginalizado. Essa dualidade também apresenta algumas derivações, como justiça-injustiça, culpa-inocência, opressor-oprimido, exclusão-resistência.

Especialmente as personagens femininas dos textos de Guimarães Rosa vivem suas histórias e se constroem sobre as bases dessa dualidade, em trajetórias marcadas pela opressão, contra a qual respondem com resistência e subversão. Os estudos de Cleusa Rios Passos (1999, 2000, 2001), em geral amparados pela perspectiva freudiana, dão bons exemplos de como as personagens mulheres transgridem a ordem econômica e paternalista ao mesmo tempo em que se consagram como sujeitos, e não objetos, de suas próprias experiências e desejos.

Veja-se o caso de Flausina, narradora em “Esses Lopes”, de *Tutaméia*. Ela conta a história de como foi tomada de sua vida pobre para servir, sucessivamente, como mulher de quatro homens de uma mesma família, os Lopes. Em busca de viver amor livre e ser sujeito de sua própria história – situação na qual se encontra no tempo da narração, descrevendo-a no início de seu relato –, ela “encaminha” à morte cada um dos Lopes, por meio das mais diversas artimanhas, agindo como “cria de cobra”, segundo sua própria avaliação. Não sem antes ser

submetida à opressão, principalmente do primeiro marido, Zé Lopes, que foi quem a deflorou. Nesse meio tempo, aprende a ler e adquire recursos, angariados de seus próprios parceiros.

Estando agora na posição de quem domina o curso da história e da estória, isto seja, o discurso – em oposição a antes, “quando os outros obram a história da gente” (ROSA, 2001c, p. 81) –, ela pode realizar seus desejos: “quero falar alto” (ROSA, 2001c, p. 81). Assim, assume em seu relato que a conquista de independência (na vida, no amor, no dinheiro), que é a “reconstituição da própria história e corpo” (PASSOS, 1999, p. 59), deu-se por meio de resistência contra a opressão masculina, o que também a fez assassina. Ao mesmo tempo, problematiza a noção de bem-mal ao expor o sistema de valores que regula aquelas relações: o desejo. “Acabar com os Lopes não significa, para ela, crime ou ruptura dos valores e regras sociais. [...] Em nome do desejo os Lopes a violaram; agora ela viola leis, matando-os, também em nome do desejo” (PASSOS, 1999, p. 59). Ou seja, ela age no interior do mesmo sistema, apenas invertendo-o: se pelo poder econômico seus sonhos e sexualidade são disponibilizados aos desejos dos donos do lugar, Flausina, não tendo recursos financeiro, vale-se dos métodos de que dispõe (veneno, comida e palavra), para inverter a relação e, pelos seus desejos, extinguir os Lopes e viver desferrada e livre. Da mesma forma que gozo e tragédia se intercalam na trajetória dos personagens, torna-se problemática a noção de bem e mal, deixando em aberto as perguntas: quem é culpado, quem é vítima? Dilema já adiantado pela narradora, numa máxima: “tudo que é bom faz mal e bem” (ROSA, 2001c, p. 85).

Outro exemplo de personagem mulher que contém essa ambivalência está em *Grande Sertão: Veredas*, no caso narrado a Riobaldo por Jôe Bexiguento: Maria Mutema é seu nome. Mulher comum que vivia no arraial do São João Leão, casada até que seu marido amanhece morto, aparentemente sem causa alguma. Diante da tragédia, além do uso de ltuosos trajes pretos, ela reforça seus hábitos religiosos, frequentando a igreja diariamente e se confessando a cada três dias com o Padre Ponte, sacerdote local que vive em concubinato com outra Maria, criando três filhos seus. Com o tempo, o povo começou a se intrigar com a frequência das confissões e com o desgosto do padre em ouvi-la, resignando-se ao seu dever paroquial. O padre foi se adoecendo e morreu, triste, como era possível perceber. Maria Mutema, então, não apareceu mais na igreja. Passados anos, dois missionários estiveram no lugarejo, onde ministravam clamorosos sermões. Na véspera da partida dos estrangeiros, na derradeira pregação, já durante a reza introdutória, entra pela igreja a viúva Mutema. Aquele missionário, “que governava com outras luzes” (ROSA, 2006, p. 224), logo interpelou-a, aludindo à necessidade de perdão relacionado a dois defuntos. Assim, em meio a toda a comunidade, ela

confessa seus crimes: matou seu marido introduzindo chumbo derretido em seu ouvido enquanto dormia, e manipulou o Padre Ponte com a mentira de que teria assassinado seu esposo por ser apaixonada pelo catequista, levando-o ao definhamento. Tudo isso sem motivos, apenas pelo prazer ou mesmo sem saber o porquê. Arrependida, clama por misericórdia do povo, dispondo-se ao castigo popular que, no entanto, não vem. Presa provisoriamente, ainda fica no São João Leão por mais de semana, sendo perdoada por todos, que a visitavam com palavras de consolo, inclusive a viúva do padre e seus filhos. Ao fim, “pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa” (ROSA, 2006, p. 227).

Mais do que a dual caracterização criminoso-santa (variantes da dualidade ética bem-mal), evidente na trajetória da personagem, esse caso é lido pela crítica como matriz estrutural do romance. Galvão (1972) encontrou nesse trecho, que ela chama de conto, a chave para sua hipótese de leitura, que batizou de “a coisa dentro da outra”, que está representada não só na santa dentro da criminoso, como também no chumbo e na mentira introduzidos, pelo ouvido, nas cabeças do marido e do padre, respectivamente – o que faz com que os dois crimes sejam, formalmente, um só:

esse conto, que relata o duplo crime de Maria Mutema, estabelece o padrão que se repete em todos os níveis de composição do romance, constituindo sua estrutura: no enredo, nas personagens, nas imagens, na concepção metafísica, nos comentários marginais. Nas linhas mais gerais tem-se o conto no meio do romance, assim como o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus” (GALVÃO, 1972, p. 13).

Ainda se deve considerar, como alerta Arigucci Jr. (1994), o contexto em que Jõe Bexiguento narra a Riobaldo esse caso. Sendo os únicos insones naquele grupo de 12 que se reunia pós-batalha, começam a conversar, entremeados pelas reflexões de Riobaldo sobre sua condição jagunça. Uma das questões em pleito, que é submetida à opinião de Jõe, é se Deus aceitaria jagunços como eles, criminosos, bandidos, violentos. O protagonista se sente desassossegado com as dualidades da vida, querendo-as opostas, pastos demarcados, coisas separadas, divididas. No entanto, o que vivencia é que “este mundo é muito misturado” (ROSA, 2006, p. 221). Já para Jõe o mundo quedava dividido, as coisas bem dispostas, Deus sendo um, o Diabo, outro. Será? Na contramão disso, vem a estória de Maria Mutema contada por ele, recolocando o problema, a mistura do mundo, visível em tantos exemplos e dimensões do romance.



Para Arigucci Jr. (1994) não só a matéria narrada, isto é, o mundo (ou o sertão) que tanto desconcerta Riobaldo e seu desejo de entendê-lo às claras, organiza-se em mistura, mas também as próprias formas narrativas que o compõem o livro, formando, juntas, um todo orgânico. Assim, “de algum modo, a mescla das formas se articula com a psicologia demoníaca do *herói problemático*” (ARIGUCCI JR., 1994, p. 10). Considera, portanto, o texto como uma forma mesclada entre romance de formação e modalidades de narrativa oriundas da tradição oral, forma essa visível nos diferentes níveis textuais, como a linguagem – a que se refere, usando termo do próprio Rosa, como “puras misturas” (ARIGUCCI JR., 1994, p. 12) – e a caracterização dos personagens – em que “a ruindade e a bondade se alternam entranhada e inexplicavelmente fundidas, como faces de uma mesma moeda” (ARIGUCCI JR., 1994, p. 14).

O estudo brevemente apresentado acima mantém a linhagem do princípio geral de reversibilidade de *Candido*, tradição em que vale a menção a um último texto e crítico literário, Eduardo Coutinho. O título por si só já esclarece muito da tese defendida: *Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em Grande Sertão: Veredas* (2001). É válida também a menção devido ao objeto desse estudo, outra personagem símbolo das dualidades da prosa rosiana, Diadorim, mulher travestida de jagunço e guerreiro da tradição medieval que, andrógina, ambígua e misteriosa, reúne todas as forças contraditórias – luz e trevas, bem e mal, Deus e Demo, amor e morte, homem e mulher – que iluminam Riobaldo ao mesmo tempo que o impelem ao abismo da própria existência (COUTINHO, 2001, p. 38). A partir dessas considerações, Coutinho (2001) demonstra como essa personagem representa o universo da ficção de Guimarães Rosa, em que opostos convivem, pondo em xeque construções dicotômicas, verdades inquestionáveis e lógicas alternativas, próprias da lógica do homem moderno e da intelectualidade.

Essas, portanto, são algumas das formas e recorrências das dualidades regional-universal, erudito-popular e bem-mal, que se diluem ao longo da produção literária do mineiro João Guimarães Rosa, ocupando espaços centrais nos textos, por vezes atuando como reguladoras, dinâmicas, princípios e métodos da representação ficcional. Também foi possível perceber como tais duplos se derivam em e se vinculam a outras dualidades, o que implica pontuar que há ainda uma diversidade de dualidades previstas na obra rosiana, reconhecidas e abordadas pela crítica nas mais diferentes perspectivas, sequer mencionadas neste subcapítulo. São dualidades composicionais (real-imaginário, narrador-personagem, prosa-poesia, história-estória, enredo-desenredo), epistemológicas (verdade-mentira, loucura-razão, ciência-religião), sociais (moderno-arcaico, ricos-pobres, dominantes-dominados, urbano-rural), linguísticas



(significado-significante, oral-escrito), sentimentais (felicidade-tristeza, euforia-disforia, vida-morte), sexuais (homem-mulher, fidelidade-adultério); enfim, tantas, desestabilizadoras e problematizadoras do mundo que é enxergado e representado pelo escritor, ora tomadas como dicotômicas, ora como misturadas, em polos reversíveis. Nesse escopo, alguns símbolos recorrentes se destacam: o espelho, a neblina, o  $\infty$  (infinito), as margens.

Esses quatro símbolos estão presentes em momentos importantes de *Primeiras Estórias*: as margens estão tanto no conto que abre o volume como no hermético caso do pai que se põe a navegar eternamente; a neblina envolve o campo de onde surge o tucano que encanta o menino em seu retorno à grande cidade; o espelho está no conto mediano, materializando o duplo como hermenêutica; e, por fim, o infinito está grafado como símbolo em, simplesmente, todos os textos, conforme o sumário ilustrado Luís Jardim sob orientação de Rosa que, inclusive, rabiscou esboços. Essas presenças se mostram como índices da hipótese deste estudo, que considera a dualidade como chave de leitura global desse livro de contos, sendo um princípio organizador presente na unidade de cada estória bem como no conjunto orgânico que os 21 textos compõem articulada e integralmente. É ao desenvolvimento dessa tese nos variados níveis da composição da obra que se dedicam os capítulos seguintes. Especificamente, o próximo tem por objeto o enredo, como se verá adiante.

## 2 DUALIDADE DOS ENREDOS

### 2.1 AS SEGUNDAS ESTÓRIAS

O intervalo entre as *Primeiras Estórias* e *Tutaméia – Terceiras Estórias* jamais foi preenchido por outra publicação que pudesse ocupar o lugar das supostas Segundas Estórias, o que sempre alimentou mais um enigma sobre a produção de João Guimarães Rosa, escritor sempre apreciador desse jogo com a crítica, como bem relata Paulo Rónai em seu ensaio sobre os prefácios de *Tutaméia*:

[Rosa] – Senão eles acham tudo fácil.

[Paulo Rónai] “Eles” eram evidentemente os críticos. Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade encontrando prazer em aumentá-la. Dir-se-ia até que neste volume quis adrede submetê-los a uma verdadeira corrida de obstáculos (RÓNAI, 2001a, p. 16).

Se sobre elas o autor nunca disse nada, por mais de três décadas a crítica também mais se perguntou do que deu possíveis respostas. A primeira foi a Rubem Alves Pereira, *Segundas Estórias e outros enigmas* (2001), que as percebeu como uma segunda alternativa de leitura em *Tutaméia*, sugerida pelos dois sumários do livro (sendo mais fiel, pelo sumário e pelo “índice de releitura”), que propõe ordenamento diferente dos contos e prefácios.

A segunda resposta, 13 anos mais tarde, foi de Luis Bueno (2014), que apresentou uma possível decifração do enigma, a partir da hipótese de que as *Primeiras Estórias* conteriam as segundas. Em seu artigo *Segundas estórias: uma outra leitura de “Famigerado”*, propõe um método de leitura para o conjunto da obra, a partir da análise do conto indicado no título, que é tomado com maior aprofundamento, enquanto outros dois, “A benfazeja” e “Nada e a nossa condição”, são rapidamente abordados.

Enquanto a primeira estória de Tio Man’Antonio é de um homem generoso que divide seus bens com os trabalhadores de sua fazenda, a segunda emerge apontando alguém que divide apenas os excedentes de uma fortuna que se multiplicou e se destinou à cidade para benefício das filhas e dos genros, tudo isso sem que se abrisse mão da posição de controle, mantida na preservação da casa de onde é possível vigiar e reger tudo. No caso de Mula-Marmela a convivência de duas estórias seria ainda mais evidente: a primeira é a da comunidade, da malfazeja; a segunda a do narrador, da benfazeja.

Já em “Famigerado”, em que a primeira estória se resume como o evento no qual o doutor letrado conseguiu enganar o jagunço e, assim, livrar a sua pele, a segunda estória aparece

mais velada, demandando olhar atento a detalhes destilados ao longo da trama. Segundo a leitura de Bueno, é o jagunço quem impõe o jogo ao doutor, por meio do medo, manipulando-o a enganá-lo para que assim, com uma resposta positiva à sua pergunta sobre o significado de “famigerado”, não ofensiva à sua honra de valentão, não precise executar o moço do governo, o que ocasionaria problemas. Ou seja, ele teria ido até o doutor em busca de uma justificativa para não matar o moço do governo sem, ainda, perder seu *status* de valentão. Tudo isso indicaria as mudanças sociais que estariam se dando por ali, com a instituição de uma nova ordem de justiça impessoal – o governo – ainda em concomitância e choque com o mandonismo exercido mediante figuras como Damázio.

Nessa linha, as duas estórias se apresentariam como uma complexificação narrativa e representativa daquilo que figuram, o processo de modernização brasileiro em suas inúmeras contradições. Sobre sua linha interpretativa, Luis Bueno aponta:

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. Os dois sistemas praticam o jogo do engano, sem qualquer motivo “nobre” – a não ser o instinto de autopreservação – que justifique o comportamento canalha (BUENO, 2014, p. 163)

Inaugurando, então, essa perspectiva, que se manteve aberta ao não ter sido apresentado o “teste” a todos os textos, criou-se um terreno fértil ao surgimento das novas versões das segundas estórias. A seguir, apresentamos duas leituras que se pautam nessa abordagem, considerando os contos “Os irmãos Dagobé” e “Pirlimpsiquice”.

Rocha (2016) defende que à primeira estória da morte de Damastor Dagobé, em que os irmãos se abstém da vingança, configurando uma proximidade à ótica moderna da substituição da violência e do patriarcalismo, está enredada uma segunda estória, menos otimista: nela, o feito de Liojorge e o seu perdão seriam expressões de uma estratégia ainda mais perversa, que é o conluio dos irmãos com o assassino. Tudo isso com a finalidade de se livrarem do autoritarismo do irmão e, de quebra, terem a posse de sua herança. Assim, nessa segunda estória a ótica moderna ali figurada não só significaria a manutenção do ordenamento violento como lógica social sertaneja como ainda se veriam somados interesses individualistas regidos pelo lucro. Ou seja, trata-se da convivência complexa e tensa de valores arcaicos e modernos, característica típica do processo de modernização brasileira.

No terceiro estudo, há mais uma menção às segundas estórias contidas em *Primeiras Estórias* do que uma análise aprofundada sobre tal. Tratando de maneira generalista sobre a construção da narrativa em *Primeiras Estórias*, ao abordar a questão do por que “primeiras”, Veiga (2017) aposta na hipótese apresentada neste subcapítulo, sem, no entanto, considerar qualquer um dos textos já apresentados, que são anteriores à sua publicação. Cita, apenas, o estudo de Pereira (2001). Para fundamentar seu entendimento, discute como em “Pirlimpsiquice” se está encenando essa dinâmica das duas estórias. No entanto, não aprofunda a análise, dedicando-se mais em especulações:

Posso tomar, analogamente com as “primeiras” e as “segundas” estórias os movimentos/versões do “drama” apresentados em “Pirlimpsiquice”? Seriam as “primeiras” estórias a discussão de procedimentos/preparos da criação, enquanto as “segundas”, as formas contextualmente possíveis/realizáveis? (VEIGA, 2017, p. 148).

Concluindo, o que interessa aqui é como essa leitura das segundas estórias aponta claramente para a hipótese deste estudo: que a dualidade, como eixo estrutural de *Primeiras Estórias*, está presente nos variados níveis da composicional, dentre eles o enredo. Portanto, não caberá aqui desenvolver ou aprofundar o método, pois, da maneira direta e sumária como se apresentou, já se posta suficiente ao fim a que se propõe. O próximo subcapítulo traz ainda uma outra leitura dos duplos dos enredos, que, pela novidade, demandará um maior aprofundamento.

## 2.2 OS DESENREDOS

### 2.2.1 A poética do desenredo: o conto de *Tutaméia* como alegoria composicional

Entendido como um processo composicional deduzido do conto de título “Desenredo”, do livro *Tutaméia*, que são as *Terceiras Estórias*, o ato de desenredar ou o que se entende por ele ainda foi pouco estudado pela crítica. Por outro lado, já é fato que tal recurso permeia toda a obra de Rosa. Tem se mostrado como uma estratégia bastante complexa, que se desdobra em diversos recursos linguísticos, textuais, semânticos e narrativos e que reúne inúmeras operações discursivas. Ao se propor a compreender e conceituar esse procedimento, precisamos revisitar a narrativa que, embora não o tenha inaugurado, abordou-o como proposta narrativa central e o rotulou.

O conto cujo título dá nome a esse procedimento inicia com a notação de um narrador que se endereça a seus ouvintes: “Do narrador a seus ouvintes” (ROSA, 2001c, p. 72). Revela-

se, portanto, que há plena consciência sobre se tratar de um processo literário, narrativo, ficcional em questão, o que atribui à trama a conotação de “fábula”<sup>4</sup> da composição rosiana. Lê-se então a estória de Jó Joaquim e seus casos com a adúltera Livíria, Rivília ou Irvília. Casada, ela se relacionava com Jó Joaquim, quando é pega pelo marido com um terceiro. Aquele amante sentiu-se também traído, afastando-se, até que, tendo morrido o marido, Jó Joaquim, já remediado, assume o posto de esposo, o que, no entanto, não freou Livíria de ter novos relacionamentos adúlteros. Dispensada a reincidente traidora e superada a fase de tristeza, Jó Joaquim, que desejava a felicidade, passa a (re)operar o passado e os fatos de modo a redimir a ex-mulher. Articulava, assim, um desenredo:

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou (ROSA, 2001c, p. 74).

Desconstruindo o enredo de traição, são operadas reversões, desvios, desconstruções, apagamentos, suspensões, negações e reinscrições que incidem sobre passado, memória, valores, crenças e visões cristalizadas, o que subverte e escamoteia a lógica, a História, a cronologia, os discursos afirmativos públicos e oficiais. Entendido dessa forma, o desenredo se revela como processo composicional de desmanche de algumas realidades. Uma paradoxal tessitura da trama por meio de desenredamentos textuais, que nesse conto trabalha em prol da positividade de uma imagem negativa, uma remissão.

Cleusa Rios Pinheiro Passos (2001), em seu artigo *Desenredos em Guimarães Rosa*, considera tal procedimento como um traço profícuo na produção do autor, visível inclusive desde *Sagarana* (1946). No conto de *Tutaméia*, observa que o desenredo atua tanto na mudança das relações do casal quanto na reoperação de elementos bíblicos e ficcionais. A reoperação de cenas pretéritas da vida da esposa adúltera é a “artimanha” da qual se vale Jó Joaquim mediante negaceios, desvios da lógica aristotélica e rupturas com a cronologia dos fatos, ações que se realizam no “manejo singular da palavra”, escamoteando e subvertendo o poder dos ditos cristalizados, que eram os julgamentos da comunidade (PASSOS, 2001, p. 56).

Percebendo o desenredo, de maneira específica, “no sentido de desfazer tramas ou no de estabelecer desfechos e suspensões inesperadas” (PASSOS, 2001, p. 56), Passos também aceita que nesse processo a personagem “engendra desmanche”, “redime”, reverte antiga

---

<sup>4</sup> Haja vista ser esse o termo utilizado pelo narrador: “E pôs-se a fábula em ata” (ROSA, 2001c, p. 75).

trajetória, em “outra lógica”, reinscrevendo nova verdade. Assim, a partir desse escopo da noção de desenredo, ela apresenta leituras de narrativas de *Corpo de Baile* que, de alguma forma, valem-se desse recurso composicional na reelaboração de causos, na subversão de lógicas, leis e valores, dinâmicas presentes, segundo a autora, em “Dão-Lalalão”, “A estória de Lélío e Lina”, “Manuelzão”, “Cara de Bronze” e “Recado do Morro”.

Além desses estudos de Passos que são os que mais profundamente se voltaram ao processo de desenredar em Guimarães Rosa, voltados especialmente à questão do feminino, há os trabalhos que se ocuparam em análises do conto em si, de modo que acabaram por contribuir, fragmentária e dispersivamente, para o esclarecimento desse processo e da maneira como se articula a narrativa de Jó Joaquim e Livíria “*et al*”. Alguns deles guiam a análise aqui desenvolvida: Barros (1987) elabora uma análise semiótica do conto, pela perspectiva teórica de Greimas; Ceotto (1998) enxerga a estruturação da estória como uma comédia em três atos, que representa o avesso do mundo cotidiano; Izolan (2009) parte da noção de adultério para apresentar como ela se constrói como tema e como processo poético desconstrutivo; Branco (2009) parte da concepção freudiana de chiste, tomando-o como procedimento formal recorrente em *Tutaméia*, para entender as representações da configuração do modelo familiar presente nesse livro e, especialmente, em “Desenredo”.

Assim, da fortuna crítica podemos extrair alguns sentidos ou correspondências do ato de desenredar, que se expressam nos seguintes termos e expressões: recomposição (PASSOS, 2001); releitura do passado (NOVIS, 1989); desmaterialização dos fatos (RIBEIRO, 2000); inversão (de motivo literário desgastado ou do real codificado e conhecido) (CEOTTO, 1998); movimentação invertida, desfazer, desenlace, desconcerto, inversão lógica, desvio (das expectativas, do senso comum), limpeza de imagem, reinvenção da história, desfazer de nós, deslocamento, movimento dual de construção do enredo e desarticulação dos fatos, desmanche (da memória coletiva), desconstrução e persuasão à reversão (BRANCO, 2009).

Trata-se, portanto, de um termo relativamente amplo, mas que está fundado especialmente em um movimento de contrariedade, de negação que se projeta sobre algo constituído, dinâmicas que convergem a um “mundo às avessas” (CEOTTO, 1998), ao “adultério” (IZOLAN, 2009), sentidos presentes na vida de Jó Joaquim. Destaque-se, ainda, nos termos e expressões registrados no parágrafo anterior, a recorrência dos prefixos “des-” e “re”, reforçando o sentido de inversão presente no processo de desenredo.

Outra característica do desenredo de J3 Joaquim 3 fazer se revelarem algumas contradições. A primeira e mais evidente delas 3 o amor, que oscila entre trag3dia, alegria, depress3o, encontros, desencontros, prazer e dor, desilus3o e ilus3o. Uma leitura literal e, talvez, ing3nua, resumiria o conto como uma hist3ria de amor e suas desilus3es em que o amante enfrenta tudo para viver com sua amada. Quase amor 3 primeira vista: “Sorriram-se, viram-se. Enfim, entenderam-se. Era infinitamente maio e J3 Joaquim pegou o amor” (ROSA, 2001c, p. 72). Note-se a escolha do verbo “pegar” – que conota força, materialidade, cont3gio, proteç3o – que tem como objeto direto um substantivo abstrato precedido de artigo definido, uma ideia, bem imaterial, “o amor”: parece anunciar de antem3o o que depois se revelará como a atitude de J3 Joaquim apreender um ideal por interm3dio de um instrumento material, a palavra<sup>5</sup>. “Haja o absoluto amar – e qualquer causa se irrefuta” (ROSA, 2001c, p. 75) registra, conclusivo, o narrador.

O relacionamento ent3o se inicia “voando o mais em 3mpeto de nau tangida a vela e vento” (ROSA, 2001c, p. 72), em outras palavras, de ‘vento em popa’, express3o popular que traduz o entusiasmo do casal. Ao longo do texto se notar3o in3meras met3foras mar3timas que colaboram na construç3o do sentimento de instabilidade pr3prio do amor, assim como na navegaç3o mar3tima<sup>6</sup>, que est3 sujeita a tempestades e bonanç3as: “todo abismo 3 naveg3vel a barquinhos de papel” (p. 72); “no fr3gio da barca” (p. 74); “a bonanç3a nada ter a ver com a tempestade” (p. 74); “com dengos e fofos de bandeira ao vento” (p. 75).

Ao 3xtase inicial segue a primeira desilus3o, ou melhor, o “desmastreio”, termo muito sugestivo que, al3m de indicar contratempo, significa retirada do mastro de embarcaç3o, e, no popular, refere-se 3 irregularidade da menstruaç3o ou dist3rbio do aparelho genital feminino, conotando a inconst3ncia feminina, vis3vel em Liv3ria. Ainda, note-se o recorrente uso do sufixo “-des”. Ent3o, a mulher foi pega em adult3rio com um terceiro, levando J3 Joaquim 3 trag3dia sentimental, “para o dec3bito dorsal, por dores, frios, calores, quiç3 l3grimas, devolvido ao barro, entre o inef3vel e o infando” (ROSA, 2001c, p. 73).

Sem v3-la, longe, o tempo passou e, com a morte do marido, encontraram-se novamente. Medicada a desconfiança e as dores, instaura-se, novamente, a alegria: casaram-se. O que

---

<sup>5</sup> Vale apresentar aqui leitura divergente de Brand3o (2008, p.30) que defende que o uso de tal verbo sugere que o protagonista foi preso, f3gado, pela forte atraç3o f3sica nele despertada pela mulher. A diverg3ncia aqui apresentada se justifica no entendimento de que J3 Joaquim 3 sujeito ativo do predicado “pegar amor”, at3 porque a narrativa 3 organizada pela sua perspectiva e n3o pela da mulher.

<sup>6</sup> Uma interpretaç3o sobre os sentidos de tais met3foras na leitura das sensaç3es corporais das personagens 3 apresentada por Ribeiro (1999, p. 93).



poderia ser o fim do conto de fadas é seguido, no entanto, de um imprevisto, um “MAS”: novo adultério, sob aplausos do povo. Reincidência, Jó de novo triste, calado e em lágrimas.

Assim se mantém um ciclo de euforias e disforias amorosas que por três vezes dispõe a felicidade a Jó Joaquim. Até que numa atitude platônica, em seu “amor meditado, à prova de remorsos” (ROSA, 2001c, p. 74), ele constrói suas convicções a partir de matrizes ideais e inatas, podendo operar a realidade de modo a convencer, ao menos, as demais personagens envolvidas, que são a própria Vilíria e a comunidade.

Essas contradições que configuram a temática do amor reveladas pelo desenredo de Jó Joaquim também colaboram para a construção de uma dualidade da imagem feminina. São as atitudes da personagem mulher que regulam os estados emocionais de Jó Joaquim, que o levam ao fascínio ou ao decúbito dorsal; a sua ambiguidade feminina instaura a balança “entre o inefável e o infando” (ROSA, 2001c, p. 73), isto é, entre os indizíveis sentimentos de encantamento e abominação. Assim, temos em início um Jó Joaquim assujeitado, manipulado – “cliente, era quieto” (p. 72) – aliás, o narrador já anunciava desde o 1º parágrafo: “Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer” (p. 72). Resgata-se a narrativa bíblica em que a mulher, o ser suscetível à serpente, é quem convence o homem de seu desejo pelo fruto proibido. Tem muito da tradição religiosa judaico-cristã (mas, obviamente, deve-se a outras fontes também) a histórica imagem do feminino como obra maligna, como símbolo da discórdia, do profano, da manipulação.

Silva e Mangueira (2012) leem em “Desenredo” a representação dos arquétipos da dualidade feminina, que abarca os símbolos da bruxa, da prostituta e da alma bacante que acabam por se reintegrar nos símbolos da virgem pura e perfeita, frutos da (re)invenção de Jó Joaquim. Os autores indicam que essa jornada de construção da imagem da personagem – marcada de contradições, mas em busca de positividade – representa-se nos dilemas de seus nomes:

Podemos dizer, por fim, que em “Desenredo” o signo do nome próprio é o núcleo decisivo da narrativa. Livíria, também chamada de Rivília ou Irlívia ou Vilíria – sujeito que “sequer teve nome certo”, conforme assinala Guberman, (1991, p. 220) – antecipa no nome uma imagem cindida do mundano e do terreno em oposição à ideia de pureza e de perfeição, catalisadores da configuração final da mulher (SILVA; MANGUEIRA, p. 199).

No plano da linguagem, uma simples seleção de advérbio também reúne o caráter contraditório da personagem: “Antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão. Aliás,



casada” (ROSA, 2001c, p. 72). Nesse trecho, “aliás” tem sentido essencialmente ambíguo, incapaz de se determinar: tanto pode ser lido como soma de mais uma qualidade positiva tal qual as que o antecedem (equivalente a “além disso”, p. ex.), quanto para retificar a sequência de adjetivos favoráveis, incluindo um negativo (equivalente a “na verdade”, p. ex.).

Livíria também carrega as contradições dos relacionamentos monogâmicos. Para ser caracterizada como adúltera precisava, necessariamente, ser casada. Ou seja, para que exista adultério, é preciso que haja casamento, pois é deste que deriva o “dever” recíproco de fidelidade, como um sistema semântico de oposições, uma moeda de duas faces. Por outro lado, deve-se considerar que os julgamentos negativos das relações amorosas e suas respectivas culpas pendem a se direcionarem à mulher.

A dualidade feminina neste conto ainda congrega outros duplos: perto-longe, expulsão/viagem fugida-volta sem culpa, privado/íntimo-público. Sobre esta última dicotomia, observe-se uma dinâmica circular, em que o relacionamento se inicia no particular secreto, torna-se matéria pública no casamento, mantendo-se assim no adultério, o que demandou uma remissão pública que, por fim, gerou efeitos no relacionamento privado.

Nas repercussões públicas também é possível verificar algumas contradições, que são as divergências e mudanças da opinião pública sobre os eventos daquele relacionamento. Quando casaram, houve “feliz escândalo popular” (ROSA, 2001c, p. 73). Seguindo a expulsão da traidora, “tudo aplaudiu e reprovou o povo, repartido” (p. 74). Por fim, na remissão operada por Jó Joaquim, “todos já acreditavam”, aceitando uma Vilíria pura. O julgamento da aldeia em vigilância, portanto, seguiu o percurso da reprovação à divergência, e desta à aceitação.

Outro elemento que congrega contradições centrais à narrativa e que se revelam intrínsecas ao processo de desenredo é a história, o passado, a quem o narrador se refere como “plástico e contraditório rascunho” (ROSA, 2001c, p. 74), o que indica sua fragilidade e flexibilidade à operação de Jó Joaquim. É, portanto, passível de recriação, de transformação, ou de revisão, já que é ainda rascunho. Isso porque reúne também as contradições do amor e do feminino que caracterizam o drama amoroso do casal. É pela reincidência, após ter surpreendido a esposa em “péssima hora” (p. 73) e por esse motivo a ter expulsado, que “pelo fato, Jó Joaquim sentiu-se histórico” (p. 74). É clara a relação direta entre fato e história, especialmente escrita com a letra “h”.

Assim, note-se que, além das conflituosas idas e vindas na relação do casal, o passado concentra como principal contradição o amparo de seu registro no factual ou no discursivo. É

nesse duplo que se ampara o desenredo: de um lado, os fatos costuram uma realidade; de outro, o discurso desmancha esses acontecimentos e instaura novas notícias: “total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro” (ROSA, 2001c, p. 75). Destaque-se a imagem de nevoeiro, que conota falta de clareza, confusão, assim como “o que fora tão claro como água suja” (p. 74), paradoxo irônico do narrador.

Aqui cabe resgatar certo princípio veiculado por Rosa neste mesmo livro, *Tutaméia*, que reúne suas *Terceiras Estórias*: “a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 2001c, p. 29). Nesse trecho que introduz o prefácio “Aletria e hermenêutica”, é possível ler um pouco do que também acontece em “Desenredo” – o que também tem seu correspondente na contação de causos populares, em que há aumento e supressão de informações, isto é, a manipulação do relato a partir do ponto de vista de quem conta, o que torna única cada narrativa –, quando se constrói um discurso na contramão dos fatos, a partir da inversão e desconfiguração de métodos da historiografia: “o ponto está em que o soube, de tal arte: por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos” (p. 74). Portanto, o passado do casal concentra as contradições da história *versus* estória.

Outros dois planos em ambiguidade também compõem a base do desenredo de Jó Joaquim: o real e o ideal. Aquela primeira dimensão abarca o relacionamento concreto e conflituoso do casal, estando, portanto, sujeito a imperfeições, ao realismo. Onde há a) **conflitos**, como por exemplo a vingança do primeiro marido, que mata o outro amante e fere a traidora, “sem mais cá nem mais lá” (ROSA, 2001c, p. 73); b) **desilusões e enganos**, aos montes, exemplificados na passagem “Jó Joaquim, derrubadamente surpreso, no absurdo desistia de crer” (p. 73); c) **pessoas banais**, como o próprio protagonista, que “tinha o para não ser célebre” (p. 72) e que, embora “proibia-se de ser pseudopersonagem” (p. 73), já o tinha sido sem saber; d) **imprevistos e milagres**, que são as exceções previstas pelo mundo comum, como a morte do primeiro marido, em que se refere, inclusive, à “Providência” (p. 73); e e) **demônios**, ou seja, relação com uma figura mítica (sub)terrena, decaída, muito embora a referência textual seja apenas metafórica: “deu-se a entrada dos demônios” (p. 73).

O plano real predomina na composição do enredo, enquanto o plano ideal é mais mobilizado no desenredo, para redenção da adúltera Lívria. Dedicado a endireitar-se, Jó Joaquim altera o objeto de seu desejo para o mundo das ideias, “a felicidade – ideia inata... queria apenas os arquétipos, platonizava” (ROSA, 2001c, p. 74). Há, inclusive, uma referência clara à teoria dos mundos de Platão. Outra referência implícita também parece orientar o trecho

“o real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima” (p. 75): diante de toda uma diversidade de espécies de árvores no mundo dos sentidos, ‘a reta que vai para cima’ é a forma que compõe a ideia de Árvore, sua entidade, a árvore-em-si. O apego a ideais caracteriza um personagem utópico: “haja o absoluto amar – e qualquer causa de irrefuta” (p. 75). É nessa concepção que uma Livíria perfeita, “justa e averiguada” (p. 75) é possível.

Assim, a idealização de Jó Joaquim gera efeitos no mundo material, e a partir daí os erros não só não são mais considerados, como são apagados, pois também se valida o conhecimento da verdade essencial de Livíria, para além do mundo sensorial. “Criava nova, transformada realidade, mais alta” (ROSA, 2001c p. 74). É curioso notar como ao longo do conto a mulher é percebida pelos cinco sentidos: pelo paladar, ela é “morena mel e pão” (p. 72); pela visão se marcam as principais dinâmicas do casal, p. ex. quando Jó se apaixona [“sorriram-se, viram-se” (p. 72)] ou quando a deixa na primeira vez [“reteve-se de vê-la” (p. 73)]; pelo tato se assina (ou não)<sup>7</sup> a tragédia e a violência passional [“de leve a ferira, leviano modo” (p. 73)]; pela audição se viabiliza o retorno do relacionamento [“nela acreditou, num abrir e não fechar de ouvidos” (p. 73)]; e pelo olfato se marca a renovação [“ela era um aroma” (p. 74)]<sup>8</sup>.

Ao fim, tendo efeito a operação de Jó Joaquim, a notícia chega à mulher, que “soube-se nua e pura” (ROSA, 2001c, p. 75). Tais adjetivos tanto parecem indicar a inocência a ela atribuída quanto sinalizar a aproximação dos dois planos, real e ideal, numa sacada irônica do narrador, que atualiza a expressão popular “verdade nua e crua”, jogando com a ambiguidade do termo “nua”, que no texto oscila entre os sentidos de “livre de julgamentos” e “sem roupa”, este último se relacionando com o mundo sensorial ou com a própria sexualidade, que foi o índice da tragédia amorosa, das traições.

Certo tom ambíguo no discurso do narrador é percebido ao longo do conto, reforçando a argumentação que aponta as dualidades que o processo de desenredo revela. “Nunca tivera ela amantes. Não um. Não dois” (ROSA, 2001c, p. 74), ao mesmo tempo que nega, deixa em aberto a possibilidade de se ter mais do que dois amantes – como se fosse possível completar “Não um. Não dois. E sim três ou mais...” – especialmente porque ao longo do conto temos a notícia de três amantes (nos quais se inclui Jó Joaquim mais os outros dois)<sup>9</sup>. Esse mesmo narrador, quando afirma que Jó Joaquim criou uma nova realidade, lança a dúvida: “... mais

<sup>7</sup> Esta é uma diferença entre o primeiro marido e Jó Joaquim.

<sup>8</sup> Considere-se, ainda, o anagrama em “aroma”: “amor a”.

<sup>9</sup> Com essa leitura concorda Izolan (2009, p. 12): “Note-se a ambiguidade humorística de ‘Não um. Não dois.’... ao mesmo tempo em que o texto coloca não haver nem um nem dois amantes, joga com a ambiguidade ao nos deixar entrever que podem ser mais, talvez três, talvez quatro...”.

alta. Mais certa?” (p. 74). Assim, tais ambiguidades deixam se infiltrar a ironia no discurso do narrador, comportando, então, mais uma característica do desenredo.

Ao lado da ironia, das contradições e das inúmeras facetas da desconstrução discursiva está também a articulação de diálogos com referências culturais<sup>10</sup>, presentes, de maneira mais evidente, nos intertextos da Bíblia e da mitologia grega. A narrativa judaico-cristã e o ideário religioso são visíveis em referências pontuais, como “foi Adão dormir, e Eva nascer” (ROSA, 2001c, p. 72), “devolvido ao barro” (p. 73), “Jó Joaquim, em seu franciscanato” (p. 73), na já citada “entrada dos demônios” (p. 73) e, principalmente, no nome do protagonista, que recupera a personagem bíblica Jó, que tem sua história contada no velho testamento.

Assim, sub-repticiamente a história bíblica vai se revelando nos encaminhamentos do conto. Veja-se como Jó Joaquim, mesmo em desgraça, mantém-se firme ao seu propósito, indo na contramão da opinião pública, tal qual o Jó que foi paciente na espera da justiça de Deus, símbolo da fé e da esperança divina. Já a personagem mulher tem sua atuação relacionada ao mito de Adão e Eva, construindo em torno de si a imagem de pecado, de perdição do homem. É, inclusive, expulsa de casa, tal como Eva do paraíso. Ao fim, é redimida, assim como Maria instaura novo valor para o feminino na mitologia cristã. E o redentor é o homem, o mesmo Jó Joaquim comparado a Adão, que age como o “último Adão”, Jesus Cristo, promovendo o perdão “à conta inteira” (ROSA, 2001c, p. 74). Vale pontuar que Joaquim era o nome do pai da Virgem Maria, sendo também um dos santos da igreja católica.

A mitologia grega é invocada na menção a Ulisses, outro personagem da literatura, das épicas *Iliada* e *Odisséia*, de Homero: “sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco” (ROSA, 2001c, p. 74). Em *Odisséia*, esse herói, que era rei de Ítaca, fingiu-se de louco para que não precisasse ir para a Guerra de Troia, podendo, assim, permanecer ao lado de sua amada Penélope. Com a referência, Guimarães revela mais uma contradição por meio do desenredo, como as já apresentadas acima: sabedoria e loucura. Note-se que, nos dois casos, a loucura serve como instrumento para que fiquem com a amada. Jó Joaquim age contrário “à lógica, desde que Aristóteles a fundou”, o que dá certo tom de loucura ao desenredo, que funciona como um contrafluxo em relação à razão.

---

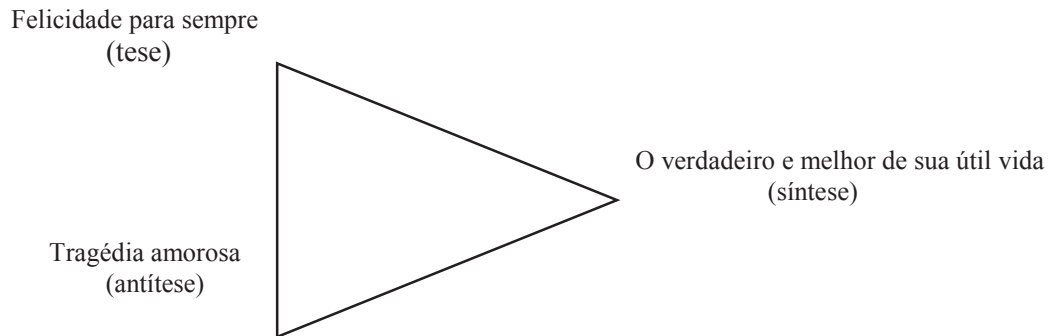
<sup>10</sup> O intuito aqui não é interpretar os sentidos dessas intertextualidades, mas apenas apontar a presença desse processo. Para ter acesso a propostas de leitura dessas referências culturais, ver, p. ex., Ribeiro (1999, p. 95-96) ou Izolan (2009).

Nesse diálogo com referências culturais, que já foi apontado na inserção de histórias bíblicas e da mitologia grega, aparecem também alusões de aspectos formais da literatura. Trata-se de certa paródia dos contos de fada, mesclados a romances realistas do século XIX, como *Madame Bovary*, *O primo Basílio* e até mesmo um *Dom Casmurro* às avessas (isto é, a personagem desconstrói o adultério ao invés de considerá-lo). Dos contos de fadas há a busca pela realização amorosa do casal, o antagonismo do primeiro marido, violento por sinal, a dependência de resolução mágica (de enorme milagre, com à Providência praz), o primeiro casamento e a última reconciliação como finais felizes. Do romance realista temos a falibilidade dos personagens, com a mulher adúltera e o Jó pseudopersonagem, o julgamento moral do povo escandalizado e o pós-primeiro-final-feliz, isto é, o “Mas”, o retrato do casamento realista que se encaminha ao fracasso.

Ao fim, há o desenredo de ambas as formas literárias, numa espécie de síntese em que tanto o final feliz se consagra quanto as mazelas e tragicidades realistas se mantêm, especialmente para o leitor, que, distanciado, não é manipulado pelo desenredo, pela reelaboração de Jó Joaquim. É o que Izolan (2009, p. 11) chama de final “feliz”, com aspas, ou seja, uma felicidade resignada. Esse mesmo crítico conclui: “‘Desenredo’ é a estória, no sentido roseano, do homem que soube pôr um final feliz, mesmo que humoristicamente, à sua útil vida, pois incluiu na felicidade a infelicidade, convivendo e convolvendo-se com a contradição da existência” (IZOLAN, 2009, p. 12).

A partir dessas dinâmicas formais é possível entrever um exercício dialético no desenredo: a felicidade tal qual dos contos de fadas como tese, a tragédia amorosa do adultério como antítese, e a convolação final como síntese desse relacionamento. Aí, tem-se uma nova imagem do relacionamento triangular presente na história, uma inversão ou atualização de motivos literários desgastados: “o próprio título já fornece a intenção do autor: narrar uma história que busque inverter motivo literário tão desgastado como o triângulo amoroso, com sua carga de dissimulação, violência e ridículos impostos pela doxa” (CEOTTO, 1998, p. 132). A dialética indicada poderia ser ilustrada da seguinte maneira:

FIGURA 1 – DIALÉTICA DO DESENREDO



FONTE: o autor (2018).

A utilização da imagem triangular serve também para registrar a recorrência do número três na estória. Ele está presente nos triângulos amorosos, nos três primeiros nomes da mulher (Livíria, Rivília ou Irvília), no “pé em três estribos” (ROSA, 2001c, p. 73), nas três fases do relacionamento do casal (como amantes, casados e reconciliados), nos três amantes citados (Jó Joaquim, o segundo amante do primeiro casamento e o amante do casamento com Jó Joaquim), nas três partes do conto (até o “Mas”, do “Mas” até o “Mais” e a partir o “Mais”), e nas “três vezes [que] passa perto da gente a felicidade” (p. 75).

Concluindo, a partir da análise aqui apresentada, buscou-se compreender o processo de desenredo conforme seu entendimento pela crítica e a partir da leitura do conto de *Tutaméia*, concebendo-o como alegoria metaliterária, como testamento composicional de Guimarães Rosa, que faleceu poucos meses após a publicação desse livro. Em uma operação discursiva regida sob sutil manipulação, Jó Joaquim desmancha verdades, descostura o cristalizado, descaminha o enredo, criando, assim, nova realidade, útil aos seus anseios e favorável à sua amada. A palavra supera o factual, portanto. Esse processo se dá numa dinâmica dual, por vezes, revelando também algumas contradições, como as já expostas aqui. Outra característica pertinente é o diálogo com a cultura, em suas manifestações filosóficas, religiosas e artísticas. Reconhecendo tais aspetos e considerando a poética de desenredo como uma dinâmica narrativa de desconstrução, buscar-se-á analisar seu papel na composição das *Primeiras Estórias*, estabelecendo a dualidade dos enredos. Para tal, propõe-se tecer paralelos comparativos com o conto “O espelho”, que, sendo metáfora composicional desse livro, impõe-se como texto incontornável diante do interesse de se investigar princípios globais da obra.

### 2.2.2 Desenredo em “O espelho”

O conto “O espelho” tem sido bastante visitado pela crítica, principalmente por dois motivos: primeiro pelo seu tom metafísico diante de uma situação bastante esdrúxula, e ao mesmo tempo banal – nesse sentido, muito semelhante ao vivido em “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector, por exemplo –, que é o se olhar ao espelho. Nessa temática, vale pontuar, ainda trabalha sobre a referência de um conto bastante clássico da literatura nacional, “O espelho”, de Machado de Assis. Em segundo lugar, pelo espaço que ocupa nas *Primeiras Estórias*, o centro, sugerindo um projeto de organização dos textos no livro.

É a esse segundo ponto que se dedica este subcapítulo e seus itens, buscando entrever, por meio de análise comparativa, uma dinâmica semelhante à já percebida e analisada em “Desenredo”, de modo a propor que esse processo composicional, visível em diversos momentos da produção rosiana, conforme já se apontou (PASSOS, 2000), também atua no conto de *Primeiras Estórias* que tem sido tomado como “princípio articulador que põe a obra em movimento” (FARIA, 2004, p. 35) e, logo, tal poética se mostra como um elemento da dualidade recorrente na arquitetura do livro.

É preciso, então, ler nesse texto os elementos que o fazem ser considerado chave interpretativa para o livro. Já no início, o narrador procura indicar que se trata de uma proposta diferente da dos outros textos. Anuncia: “se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência” (ROSA, 1988, p. 65). Assim, propõe-se um deslocamento do campo das estórias, da contação de causos com “sabor popular” (RÓNAI, 2001b, p. 24), para o campo cognitivo, epistemológico, de sabor científico, para se valer da comparação. Pelo menos é esse o interesse do narrador, que precisa ter seu lugar demarcado: é o próprio sujeito da experiência, que a relata em primeira pessoa, num discurso de desabafo marcadamente oral, uma conversa com um interlocutor pouco íntimo, a quem se refere como “senhor”, podendo ser ao mesmo tempo um personagem como também o próprio leitor.

Esse narrador, portanto, domina o discurso, que é apresentado aquele que o quiser seguir. Essa proposta parece estar direcionada ao leitor, que, tendo lido metade dos contos do livro e desejando continuar, seguir, terá de ouvir o relato dessa experiência. O leitor seria, então, esse interlocutor “que sabe e estuda”, qualidades que tem muito a ver com o espaço da literatura na sociedade brasileira, de bem cultural elitizado e restrito, dado ainda reforçado quando se trata dos cânones.



A experiência relatada pelo narrador está fundada em duas concepções ou perspectivas divergentes, entre as quais ele transita como estratégia de convencimento. De um lado a ciência, que carrega consigo a concretude, a racionalidade, o método, a lógica; de outro o transcendental, com o intuitivo, o misterioso, a mitologia, as superstições, o primitivo. Ele informa na sua introdução: “... experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições” (ROSA, 1988, p. 65). Essa dinâmica alternada indica o que acontece ao longo de todo o texto, quando suas discussões ora são de natureza racional, ora de intuitiva, ou mesmo sensitiva, poder-se-ia dizer.

É o que se evidencia quando, ao questionar o senhor interlocutor sobre seus conhecimentos dos espelhos, ele especifica: “reporto-me ao transcendente. Tudo aliás, é a ponta de um mistério” (ROSA, 1988, p. 65). Por outro lado, no parágrafo seguinte, poucas linhas à frente, muda a linha de sua argumentação: “fixemo-nos no concreto” (p. 65). Assim, ele lida com esses dois tipos de dados, por vezes os mesclando; e está consciente disso: “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” (p. 71).

Apesar disso, é possível perceber que o caráter objetivo, lógico e metodológico que subjaz o experimento, no discurso do narrador é ironizado, revelando o interesse de deslegitimar essa racionalidade. Em certo momento de seu monólogo, conclui: “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...” (ROSA, 1988, p. 66).

Mais do que pseudointelectual, o narrador se mostra ardil manipulador ao mobilizar a erudição em prol de sua argumentação. Sim, já é a segunda vez que este item se refere à argumentação no texto, sendo que esse se supõe apenas narrar. A leitura aqui desenvolvida, então, levanta a hipótese de que não há apenas o relato de uma experiência, mas a construção de um conjunto de valores humanos em que a personagem se aceite, isto é, que se desfaça a imagem negativa com se deparou, “desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo” (ROSA, 1988, p. 67). Trata-se, portanto, de um monólogo interessado, um desabafo com teor persuasivo, remissório, em que a identidade do sujeito narrador é problematizada.

A revelação que teve no banheiro público gerou sentimentos ruins no narrador, que até aquele momento estava contente e orgulhoso consigo mesmo: “deu-me náusea, aquele homem causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor” (ROSA, 1988, p. 67). “Descuidado” e “por acaso”, pôde-se enxergar pavoroso por estar alheio aos seus preconceitos afetivos, pressuposto



que ele acredita valer quando alguém se olha ao espelho: “quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio” (p. 66). É esse o jogo daqueles dois espelhos em ângulos propício.

A partir daí, ele decide procurar a si nos espelhos, iniciando seu experimento, acreditando que isso que viu era uma máscara, um embuço, e que, para além dessa aparência haveria uma “vera forma” (ROSA, 1988, p. 68). Nesse processo, ele declara que “assistiram-me seguras inspirações” (p. 68), mas não as indica, deixando em suspenso o que poderiam ser os seus reais motivos, dando abertura a entendimento muito diverso da curiosidade, imparcialidade, neutralidade e desinteresse inicialmente supostos: “eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada” (p. 68). O que se vê, por vezes, é um narrador que busca desenhar um retrato bastante ingênuo sobre si, beirando o cinismo. A título de exemplo, podem ser destacados esses trechos: “perdoe-me, o senhor, o constrangimento, ao ter de mudar de tom para confiança tão humana, em nota de fraqueza inesperada e indigna” (p. 70); “há, porém, que sou mau contador” (p. 71); “pejo-me” (p. 71); “a mim, servo do senhor” (p. 72).

A conclusão a que chega sobre o melhor método a se empregar direciona para certo anulamento perceptivo de componentes que se interpenetram no que chamou de “rosto externo” (ROSA, 1988, p. 68). Nessa empreita, elenca uma série de elementos de origem externa que precisam ser refutados, já que representam a influência externa em seu ser, resíduos de alteridade. Primeiramente, toma o dado animal, reconhecendo em si traços da onça, seu “sósia inferior na escala” (p. 69), dado que remete, apenas para pontuar, a outro texto de Rosa, “Meu Tio o Iaretê” (1961, 1969)<sup>11</sup>. Ora, considerando seu interesse em se desfazer da imagem negativa do lavatório público, ao excluir de seu suposto “eu verdadeiro” a imagem de um animal, sua argumentação estaria implicando uma herança biológica, animalesca, em que residiria o motivo, a raiz de sua figura desagradável. É o argumento do instinto animal que pulsa no homem e subjuga a ética e a razão. Ao se referir a esse legado biológico submetido ao seu método, o narrador até mesmo assume: “sem ver o que, em ‘meu’ rosto, não passava de um *reliquat* bestial” (p. 69). Usando aspas, ele deixa claro que não identifica tal traço como parte

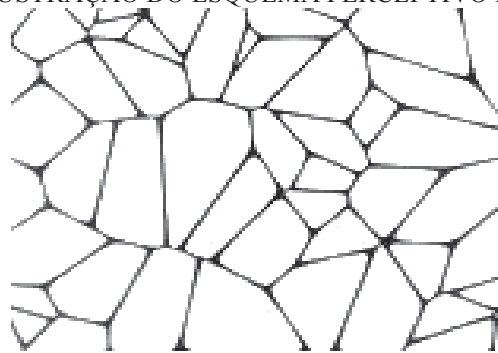
---

<sup>11</sup> ROWLAND (2009, p. 105) também vê semelhanças entre o conto “O espelho” e “Meu Tio o Iaretê”, comparação em que a autora destaca como a onça corresponde ao primeiro estágio do exercício de subtração da identidade. Além dessa tese de doutoramento, ver, sobre o assunto, Barcellos (2015): *Dois Relatos, Duas Onças, Três Gêneros: “Meu Tio o Iaretê” e “O espelho”, de João Guimarães Rosa*.

efetiva de si, isto é, busca afastar dados negativos, bestiais, daquilo que seria sua essência. Registre-se que não são usadas aspas para nenhuma outra referência ao eu em seu relato.

Adiante, muito semelhantemente ele procede com os demais componentes de origem externa, a que também se refere como “partes excrescentes”, reforçando o já apontado no parágrafo anterior. A seu método são submetidas as hereditariedades familiares, o contágio das paixões, os frutos de pressões psicológicas, as ideias e sugestões dos outros, os efêmeros interesses. Dessa forma, isola as partes, dividindo os diversos componentes para excluí-los. Seu esquema perceptivo incorpora seu método, pois, como afirma, “clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja” (ROSA, 1988, p. 70). Uma série de referências estranhas, que, de maneira simples, apontam para um mesmo formato, de fragmentações, podendo ser ilustrado pela imagem abaixo.

FIGURA 2 – ILUSTRAÇÃO DO ESQUEMA PERCEPTIVO DO NARRADOR



FONTE: o autor (2018).

Não é difícil enxergar na ilustração acima as divisões formadas em clivagens e meandros como na parte superior de uma couve-flor, no tecido do bucho de boi, nos mosaicos e em lâminas de tecidos cavernosos ou esponjosos (como o que compõe o pênis humano, p. ex.). Isolando as componentes externas – o que é uma abordagem de referência positivista, concepção que é inclusive citada: “sou, porém, positivo” (ROSA, 1988, p. 67) –, poderia as identificar e, então, excluí-las. Nisso residia seu método, “principalmente no *modus* de focar, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilizar-me: olhar não vendo” (p. 69). Não é o objeto da visão que se altera ou deixa de existir, mas a forma de o ver. Nesse caso, há algo que não se deseja ver. Faustino (2009) chama a postura do narrador de “aprendizado negativo”. Suas considerações servem bem à hipótese que se tem demonstrado neste item:

O método do “olhar não-vendo” não requer a modificação simplesmente material do meio de reflexão. Mas, mais do que isso: somente pela abstração de componentes já vistos pode ter lugar a visão do novo oculto procurado. Isso significa que o caráter

negativo do método (ou métodos) pressupõe um visível que se decide não-ver. Portanto, o ponto de partida é já uma visão, e não um ponto zero da visão. O não visto depois do método pressupõe o visto antes do método. A lógica niilista desse aprendizado negativo é clara: para operar a negação do visto, é necessário pressupô-lo (FAUSTINO, 2009, p. 31).

O visto e indesejado é a própria imagem da personagem. Para negá-la, o método também se vale de abstração, daí a mobilização do transcendental e a busca pela verdade essencial, pelo aspecto formal. Nesse afastamento da realidade concreta, ele também põe loga e exercícios espirituais, ironicamente, lado a lado com meios “um tanto empíricos” (ROSA, 1988, p. 69), como gradações de luzes, lâmpadas coloridas e pomadas fosforescentes, apelando a certa racionalização do sobrenatural.

Ainda não se pode deixar de destacar uma importante estratégia mobilizada pelo narrador: o “*modus* de focar”, ou o ponto de vista. Ora, ela também se trata de uma categoria da ficção, da literatura, um aspecto do papel do narrador, abordado em suas diferenças, por exemplo, pelo americano Norman Friedman, que, em 1967, revisitou os estudos sobre o tema e, a partir da revisão do conceito, propôs uma classificação para os diversos focos narrativos utilizados na literatura. Como proposição, Friedman entende que “o ponto de vista oferece um *modus operandi* para distinguir os possíveis graus de extinção autoral na arte narrativa” (FRIEDMAN, 2002, p. 169). A partir disso, propôs oito classificações: 1) Autor Onisciente Intruso, 2) Narrador Onisciente Neutro, 3) Eu como Testemunha, 4) Narrador-protagonista, 5) Onisciência seletiva múltipla, 6) Onisciência seletiva, 7) Modo Dramático e 8) A câmera.

Desconsiderando as especificidades do modelo de Friedman e o tomando de forma até mesmo simplista, é possível estabelecer um paralelo com os recursos do narrador de “O espelho”: tal qual o autor que pode se envolver mais ou menos na narração, o narrador compreende que sua intervenção pode mudar o resultado da realidade. Em ambos os casos está posto o dilema entre o contar (sumário narrativo) e o mostrar (cena imediata), entre ideia e imagem (FRIEDMAN, 2002, p. 172). E o narrador do conto, em relação à sua experiência, ao desejar olhar não-vendo, paradoxalmente, afasta-se da objetividade suposta. Posiciona-se “na visão parcialmente alheada” (ROSA, 1988, p. 69), considerando o “parcialmente” não no sentido de “não totalmente”, mas de “não isenta”. Logo, seu ponto de vista é interessadamente alheio. A que? À sua imagem negativa.

Ironicamente, o narrador se qualifica como “mau contador” (ROSA, 1988, p. 71), alegando ainda, de maneira bastante cínica, que não articula estratégias do discurso literário: “desculpe-me, não visio a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações” (p. 70). Ao fazer isso, ele, inclusive, problematiza o pacto ficcional entre leitor e

texto, especialmente se consideramos aquele figurando como o interlocutor da conversa, questionando-se: é ficção? É ensaio?

Então, o aprimoramento de seu método, inclusive no período de repouso em que deixou de se olhar no espelho, o leva a uma nova identificação do reflexo de sua imagem: o nada.

Simplemente 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?... (ROSA, 1988, p. 70).

Nesse momento, ele passa a questionar se, ao fim, seu ser não passa apenas de convergência de influências, sem uma “existência central, pessoal, autônoma”. Por outro lado, há o apagamento da imagem ruim inicial e das evidências físicas, o que garante que, em sua essência, também não há um ser repulsivo, já que só se vê o nada, não há essência. Curiosamente, uma das palavras utilizadas nesse momento é “ficto”, que, além de indicar ilusão, simulação, tem a mesma raiz de ficção, que em seu radical carrega os sentidos de fingir, de modelar, de inventar.

Reconhecer-se nada além da imagem repulsiva do lavatório público é uma conclusão terrível ao narrador, levando-o a “uma ocasião de sofrimentos grandes” (ROSA, 1988, p. 71). Mas, essa situação se reverte, pois, ao fim, depara-se com nova imagem no espelho. Não porque fora procurar, mas porque o próprio espelho lhe mostrou.

É a “luzinha”, que antecipa o “ainda-nem-rosto”, “rostinho de menino, de menos-que-menino” (ROSA, 1988, p. 72), que desperta a sua afetividade, presente não só no uso dos diminutivos como explicitamente em sua fala: “seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção?” (p. 71); “por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava” (p. 72).

Por fim, o resultado de seu experimento e relato é o encontro com um ser ainda em formação, sendo a vida o tempo em que se dá esse processo, em que “se completam de fazer as almas” (ROSA, 1988, p. 72). Se isso é verdade (e ele trabalha sobre a dúvida, lançando perguntas ao interlocutor), ele supõe que a técnica de viver exigiria “o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra” (p. 72). Ora, esse comportamento de se desfazer de tudo que soterra a alma, para o qual aponta sua conclusão, é exatamente o exercício que ele executa em seu relato, anulando a imagem repulsiva de si com que se deparou no jogo de espelhos do lavatório público e construindo outra mais positiva, aceitável, em “conformidade e alegria” (p. 72).

É esse desmanche de sua imagem negativa para construção de uma nova identidade tolerável que pode ser compreendido pela ótica dos desenredos, permitindo uma leitura

comparativa entre os dois contos. Dessa forma, há em “O espelho” o enredo de um homem que se descobre repulsivo, revisado ou desconstruído pelo desenredo, que é o relato de uma experiência de busca interior por uma essência positiva, uma autoimagem com que se pode conviver.

Reside aí uma primeira semelhança entre os dois textos: por meio do desenredo, ambos operam imagens negativas, estabelecendo novas identidades aceitáveis, ainda que problemáticas e ambíguas. A amada de Jó Joaquim tem sua imagem de adúltera revista em pureza e inocência, garantindo a felicidade do casal. O personagem de “O espelho” também, por fim, descobre o amor a si e a alegria. No entanto, para ambos essa espécie de jornada não significa uma ida, como prevê Bosi (2003), do inferno ao céu, do mal ao bem, numa visão bastante maniqueísta e polarizada, pois os sentimentos bons vivenciados por eles ao fim incluem as contradições da vida, o aprendizado da resignação, certo conformismo, como se lê no conto de *Primeiras Estórias*: “já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria” (ROSA, 1988, p. 72).

O instrumento articulador do desenredo nas duas estórias é a palavra, o discurso. É contando que eles vão contra a realidade trágica com que se deparam. “Disse-se e dizia isso Jó Joaquim” (ROSA, 2001c, p. 74). “Narro-os, sob palavra” (ROSA, 1988, p. 71). Sendo instrumento, o discurso assume o lugar de mediador da experiência dos personagens. Daí o outro sentido metafórico do espelho, como elemento pelo qual se constroem as representações dos personagens, como signo que não só reflete, mas também refrata a realidade.

Assim, o adultério entra como tema articulador nesses contos. No caso de Jó Joaquim, ele não só é o movimento antagonista que o aflige e problematiza a consecução de seu amor e felicidade, como também é o processo em “que o texto, isomorficamente ao tema do adultério, adultera o sentido do esperado, concomitantemente à operação de desenredar a tessitura do texto, do enredo e das palavras” (IZOLAN, 2009, p. 6). É nesse segundo sentido que o adultério está presente no outro conto, como deformação da realidade. O narrador inicia seu discurso pontuando sobre a incapacidade de se captar com honestidade e fidedignidade as feições “no visível” (ROSA, 1988, p. 65), seja por fotografias, moldes, pelos outros, pelos espelhos e mesmo pelos próprios olhos: “os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim” (p. 66).

É sobre essa base que ambos constroem seus desenredos: a adulterabilidade da realidade, isto seja, sua abertura para a construção de novas verdades. “Mais certa[s]?” (ROSA, 2001c, p. 74), questiona o narrador de “Desenredo”, dúvida que também persiste para a

personagem do texto de *Primeiras Estórias*, que ainda submete sua experiência à opinião do interlocutor.

O tempo também tem papel importante nos desenredos dessas histórias. “O tempo é engenhoso” (ROSA, 2001c, p. 73), declara-se em uma delas. Na outra, a afirmação tem teor conclusivo, como xeque-mate, em tom emotivo, como se vê pelo uso da interjeição que a introduz, como artifício retórico: “ah, o tempo é o mágico de todas as traições” (ROSA, 1988, p. 66). Ambos os trechos expressam que o tempo é elemento articulador de mudanças, é solvente de certezas e enganos.

É nesse sentido que o tempo e o espaço se fundem para atuar nas dinâmicas das narrativas e nas resoluções dos impasses. Tanto Jó Joaquim quanto o protagonista de “O espelho” precisam do distanciamento para prosseguirem em suas jornadas. Aquele traído teve de se afastar de sua amada adúltera para se medicar (da 1ª traição) ou para se endireitar (ao fim, em seu desenredo). Nesse processo, atesta-se o valor do distanciamento: “sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto” (ROSA, 2001c, p. 75). Semelhantemente, no outro texto, o narrador-personagem precisou se afastar de seu experimento por dois momentos, o primeiro por meses, até que se olhou no espelho e não viu seu reflexo, e o segundo por anos, quando se defrontou com seu ainda-nem-rostro.

Uma característica que aproxima o desenredo operado nas duas estórias é o afastamento da realidade concreta e a mobilização do mundo abstrato, como já se apresentou nas análises referentes a cada texto. Enquanto Jó Joaquim se apega às ideias inatas em busca de apagar a realidade material trágica de seu relacionamento, em “O espelho” o personagem se reporta à realidade transcendental, em busca de sua essência abstrata.

O desenredo como processo composicional ainda faz se revelarem contradições, como já se apontou na estória de *Tutaméia* estarem presentes no amor, na dualidade feminina, na opinião pública, no passado, na oposição dos planos real e ideal e no sentimento final de felicidade e resignação. Por sua vez, no desenredo operado no texto mediano de *Primeiras Estórias* são reveladas duas principais contradições: das realidades material e imaterial (ou ainda real-fictícia, concreta-transcendental, física-hiperfísica, natural-sobrenatural) e da natureza do conhecimento, isto é, da racionalidade e da intuição e (ou ainda erudição-saber popular, positivismo-superstição). Note-se que esses dois sistemas de contradições se inter-relacionam. Além deles, deve-se considerar que o sentimento final do narrador também é expresso em ambivalências, na alegria e no conformismo.

Outro ponto de contato é a semelhança dos desenredos nesses contos em reelaborar abordagens metodológicas e/ou epistemológicas. Em “Desenredo”, constrói-se uma espécie e

pseudohistoriador, que se vale de antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos e, ainda, como amatemático. É a inversão dos métodos da historiografia. Já em “O espelho”, o narrador se porta muitas vezes como um pseudocientista que se diz positivo, mas que, ao abordar a física óptica, acredita “superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso” (ROSA, 1988, p. 65). Além disso, em sua argumentação, invoca critérios avaliativos como “rigor”, “valor científico”, “imparcialidade”, “método” e “realidade experimental”, e também referências teóricas da física, matemática e da biologia, tudo isso para justificar suas experiências pessoais de caráter místico, sobrenatural e misterioso. Um dado que reforça esse perfil pseudocientífico é a referência a Johann Kaspar Lavater, considerado fundador da Fisiognomonia – a que se refere como ciência, mas que se trata, em verdade, de uma pseudociência, como a astrologia, por exemplo.

Algumas diferenças entre os textos também indicam como o desenredo pode ser operado a partir de técnicas diversas. Uma delas, fundamental, diz respeito ao foco narrativo. Em “Desenredo”, a estória é contada em terceira pessoa; antes, no entanto, de considerar essa característica, é importante apontar que sua narração se dá em camadas. Primeiramente, há uma voz que introduz o texto, sendo responsável por uma espécie de “chamada” da estória. Esta, por sua vez, é relatada por uma segunda voz, que tem sua entrada marcada por travessão, predominando ao longo da trama. Não é possível saber quando aquela primeira voz retoma o discurso (se é que isso acontece). Pode-se considerar que ela reaparece ao final, quando indica o registro da fábula em ata. Um dado possibilitaria arriscar tal conclusão: aquela voz introdutória tem consciência do processo literário que está em curso – haja vista se referir a elementos da narrativa (narrador e ouvintes), marcando-a em seu registro oral –, o que também é visível na sentença final – quando há referência a um tipo específico de composição literária, a fábula, agora em seu registro escrito. Pode-se apontar, ainda, uma terceira camada, que é quando Jó Joaquim, ao se recusar ser pseudopersonagem, caminha numa trajetória em que assume o papel de *personagente*, isto é, um personagem autônomo e responsável por sua história, “agente e narrador de sua própria estória e existência” (IZOLAN, 2009, p. 10), expressão utilizada pelo próprio Rosa para se referir a Riobaldo. Ao direcionar os rumos de sua estória, Jó Joaquim concorre com o narrador.

Apesar dessas camadas, o modo de narrar em “Desenredo” é a partir de um ponto de vista objetivo e onisciente, o que promove ao leitor maior acesso às intenções, sentimentos e interesses de Jó Joaquim. Diferente, porém, é o que se vê em “O espelho”, já que o relato se dá em primeira pessoa, pelo próprio personagem, que domina seu discurso e mantém seus



interesses velados. Nesse sentido, se é válida mais uma vez a referência, parece-se muito com o narrador-onça de “Meu Tio o Iauretê”.

Outra diferença, que parece até mesmo ter relação com a anteriormente apontada, está na forma como operam seus discursos de desenredo. Enquanto Jô Joaquim se vale da negação – “nunca tivera ela amantes. Não um. Não dois” (ROSA, 2001c, p. 74) –, o pseudocientista apela à interrogação, à dúvida: são inúmeros os exemplos. Ele utiliza esse recurso ou porque quer criar um discurso em suspenso, ou porque espera a resposta do interlocutor. Ou, mesmo, pelos dois motivos.

Por fim, como conclusão, vale recuperar os objetivos deste item e elaborar, em diálogo com eles, uma síntese das análises aqui apresentadas. Tomando o conto “O espelho” como alegoria composicional de *Primeiras Estórias*, buscou-se analisá-lo a partir do processo de desenredo, a fim de demonstrar que o relato do narrador é interessado em desconstruir uma imagem negativa de si, o que se realiza no olhar-se ao espelho para reconhecer ou reconstruir nele uma nova identidade, com a qual consegue conviver ou convencer o ouvinte de uma suposta bondade. Como espaço de representações da realidade, esse espelho, por sua vez, não reflete exatamente apenas: ele também refrata, podendo representar uma diversidade de imagens distorcidas, enganosas, fictícias e, ainda assim, legítimas, como é o relacionamento feliz e resignado de Jô Joaquim e Vilíria, retomado ao fim daquele conto. Logo, como símbolo mediador, ele pode ser o espaço da autorrepresentação e do autoconhecimento, metáfora da Literatura produzida nesse livro, e mesmo do projeto literário de Guimarães Rosa. É nesse sentido que alguns críticos leem o conto, como é o caso de Campos (2006, p. 308): “o conto ‘O espelho’ seria esplêndido por ser a metáfora que espelharia o projeto da criação literária da obra de João Guimarães Rosa”.

Ao longo deste item, foram apresentadas como características do desenredo operado em ‘O espelho’ a desconstrução de representações de realidades e sujeitos, o papel do discurso como articulador desse processo, a revelação de contradições e a reelaboração de métodos de conhecimento da realidade. Essas considerações prospectam e orientam as análises propostas nos itens subsequentes, em que, tomando esse processo como “perspectiva de onde olhar a obra”, repetindo Araújo (1998), buscar-se-á ler e demonstrar que cada conto de *Primeiras Estórias* mobiliza essa poética de desenredamento, revelando a dualidade dos enredos. Em aprofundamento, apresentam-se as análises de “A benfazeja” e “Os irmãos Dagobé”, compondo os dois itens seguintes.



### 2.2.3 Desenredo em “A benfazeja”

No conto “A benfazeja”, o narrador defronta certa comunidade em que viveu Mula-Marmela, mulher percebida sob toda sorte de qualidades pejorativas, sobre quem pesam responsabilidades de crimes cometidos contra sua própria família. Em seu monólogo, o narrador põe em xeque os valores adotados no julgamento das ações da mulher e mesmo na forma como lidaram com a sua presença naquele lugarejo. Nessa empreita, assume, explicitamente, a tarefa de se contrapor ao discurso oficial e público do povoado, apresentando, comentando e reinterpretando alguns fatos que marcaram a construção dos inúmeros preconceitos que reforçavam a exclusão social daquela mulher.

Assim, sobre o enredo que cristalizou a imagem negativa, o narrador opera um desenredo, que é a narrativa de uma mulher benfazeja não só para sua família, como para aquela comunidade.

Dentre os inúmeros fatos que motivavam os julgamentos de Mula-Marmela, o que mais contribuía para sua condenação era a acusação de ter assassinado seu marido, Mumbungo, e seu enteado, Retrupé. Ambos foram sujeitos atrozos, figuras que inspiravam medo e ódio na população. É especialmente na relação com eles que se dá a abertura para a revisão de seus atos e de sua representação.

Desponta como primeira característica da relação da comunidade com Mula-Marmela e sua família o desinteresse e indiferença da coletividade por eles. É apontando isso que o narrador inicia seu discurso, marcando a divisão ou disjunção social existente ali: “sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível” (ROSA, 1988, p. 113). O abismo social é tão grande que torna a incompreensão do outro um fato cristalizado, impossível de ser superado por aqueles que ali vivem.

Esse paradigma se dilui ao longo de todo o texto. Está presente inclusive no plano do significante, já que ninguém a conhece pelo nome, apenas por apelidos que atestam sua condição e representação. Esses estão em abundância, uma diversidade de adjetivos pejorativos: malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, a abominada, a que tinha dores nas cadeiras; Mula-Marmela, enfim. Nomes que representam também a expressividade de Guimarães Rosa no nível dos significantes. O próprio narrador questiona a comunidade sobre os efeitos que o uso de apelidos em detrimento de nomes gera na forma como não só ela, mas os seus, vivem e se socializam: “uns pobres, de apelido. E vocês não vêem que, negando-lhes o de cristão, comunicavam, à rebelde indigência de um e outra, estranha eficácia de ser, à parte, já causada?”

(ROSA, 1988, p. 114). Negar-lhes um nome próprio funciona como negação do direito a uma identidade própria legitimada naquele coletivo.

Sua presença nas ruas do sereno lugar, especialmente quando acompanhada de seu falecido esposo ou de seu enteado, acarretava em sentimentos que oscilam entre o repúdio, escrúpulo, medo, indiferença e comicidade, reações do povo que reforçam a exclusão: “e outra vez vejo que vêm, pela indiferente rua, e passam, em esmolambos, os dois, tão fora da vida exemplar de todos... [...] ninguém sabe o que entre os dois verdadeiramente se compassa... do que vocês apenas se divertem, tiram graça” (ROSA, 1988, p. 118).

O desconhecimento público sobre esses sujeitos se repete na difusão de boatos sobre eles, processo por vezes denunciado pelo narrador. “Dizem-se, estórias” (ROSA, 1988, p. 116) em que alegam que Mula-Marmela é rica, por afanar as esmolos do cego, ou que vive em incesto; a esse enteado julgam que bebe e que, tal-qual-tal o pai, teria origem demoníaca, contratado pelo “cão”.

Aliás, a citação do animal que evoca a figura demoníaca é bastante oportuna, pois indica uma dinâmica representativa bastante recorrente neste conto, bem como em toda a obra de Guimarães Rosa (cf. MACIEL, 2006, 2007, 2016; TORQUATO, 2014), que é a presença da animalidade, que está em Mula-Marmela, mas se estende também à sua família. Além da conotação negativa, violenta ou metafórica em relação à função desempenhada pelos personagens (bastante visíveis nas imagens de mula e bode), Passos (2000) interpreta como tais símbolos animais atuam semanticamente na organização deles como um grupo, uma família:

Logo, há uma caracterização dominante e encobridora a que se associam marcas descritivas de certa animalização, já presente em seu apelido. A “égua solitária”, de *lobunos* cabelos e “sumir de sanguexuga”, constitui-se perfeita para Mumbungo – “cão de homem” e Retrupé – “loba e cão”. Além da natureza próxima, a metáfora os reúne através de sugestões significativas; ao desamparo do *cego/órfão* restam a luz do olhar (habitado às trevas) da loba e sua lendária proteção (PASSOS, 2000, p. 107-108).

O medo, que é uma política de afetos central na organização das relações humanas e sociais expostas na narrativa, constrói-se em duas direções, que convergem à Mula-Marmela. Primeiramente, vejam-se os homens. Mumbungo, o patriarca, é desenhado como atroz terrível, violento, assassino, o chicote de um Deus punitivo:

Esse Mumbungo era célebre-cruel e iníquo, muito criminoso, homem de gostar do sabor de sangue, monstro de perversias. Esse nunca perdoou, emprestava ao diabo a alma dos outros. Matava, afligia, matava. Dizem que esfaqueava rasgado, só pelo ancho de ver a vítima caretear (ROSA, 1988, p. 115).

Com esse perfil, que diziam ser de “maltratado do miolo”, ele era motivo de terror para o povo. Com sua morte, também violenta, já que foi assassinado pela própria esposa, a herança de maldade fica para o filho. Retrupé, que era cego – e se suspeita ter sido a madrasta responsável por tal deficiência –, embora não sendo assassino com o pai, tinha cara de matador, usurpando a comunidade em seu esmolar rude e agressivo, operado mediante seu facão coagente. Vivia sedento de sangue das pessoas; era, portanto, “o filho tal-pai-tal” (ROSA, 1988, p. 116).

O que, ainda, aproximava esses dois homens era o medo que sentiam por Mula-Marmela, a mulher de suas vidas (e mortes). O pai porque, segundo o narrador, pressentia que seria ela quem daria fim a suas atrocidades, pois sabia que seu amor a ela o colocava à mercê de sua justiça; o filho porque, sendo cego, dependia dela como guia, tinha a marca da coleira. O “ato de não” ora cortava a existência do pai, ora proibia, mediante silêncio, o cego de beber, exercendo sobre ambos um temeroso domínio que organiza as relações familiares e privadas dos três.

As maldades desses homens provocam na comunidade o ódio e repúdio a eles, o que também acaba por incidir sobre Mula-Marmela. O narrador notifica que ela “apara, em seu decor de dever, o ódio que deveria ir só para os dois” (ROSA, 1988, p. 117). E é a partir de seus relacionamentos familiares e de sua sina criminosa que se fundamentam todos os preconceitos a ela direcionados, incluindo o temor da comunidade quanto a supostos dotes de “ensalmeira”. Pensando nessa dinâmica de medo que organiza as relações, e as duas direções que convergem à Mula-Marmela, apresenta-se a seguinte imagem ilustrativa:

FIGURA 3 – ORGANIZAÇÃO DAS RELAÇÕES ENTRE PERSONAGENS PELO MEDO



FONTE: o autor (2018).

Se a percepção ótica que aquela comunidade tem de Mula-Marmela oscila entre a indiferença (o não ver) e a construção de uma imagem visual repugnante (o ver), a percepção discursiva é sempre nula, pois a ela é negado o direito de falar e ser ouvida socialmente. As palavras pouco são articuladas por ela, mantendo-se muito próximo a um universo expressivo reduzido a “simples sílaba[s], entre dentes, quase esguichado um ‘ei’ ou ‘hã’” (ROSA, 1988, p. 114), formas bastante primárias. Inclusive no privado, com seu enteado cego, pouco se

comunicava: “só este é o seu, deles, diálogo: um pigarro e um impropério” (p. 119). Assim, “silenciosa toda, como era sempre” (p. 121), mesmo quando em seus risos e choros, não era ouvida. O narrador arremata: “vocês, porém, fio que nem nunca lhe escutaram a voz – à surda” (p. 118).

Sobre esse vazio comunicativo se instaura o problema de incompreensão no meio do qual emerge o narrador, tanto para pontuar isso – e nesse sentido, é bastante categórico ao afirmar que “se ninguém entende ninguém; e ninguém entenderá nada, jamais; esta é a prática verdade” (ROSA, 1988, p. 121) – quanto para propor uma revisão histórica da forma como a comunidade concebia aquela mulher.

Nessa empreita, profere um discurso carregado de argumentação, contestação e censura, amparado, segundo Passos (2000, p. 116), em recursos da oratória tradicional e da retórica barroca, próximo ao tom dos sermões religiosos. A legitimidade de sua tarefa e discurso reside também no lugar social e de observador ocupado por ele: o dentro-fora (PASSOS, 2000, p. 111).

Fechada em si, aquela comunidade replica os mesmos valores, num ciclo vicioso. Nas primeiras linhas do conto já se alerta que viver perto demais era um empecilho à capacidade perceptiva daquele coletivo. É por isso que, para olhar diferente, o narrador precisa ser de fora, informação que ele destila ao longo de seu discurso, indicando certa objetividade necessária à sua crítica. Aqui se pode lembrar o papel do distanciamento, seja temporal ou espacial, em “Desenredo” e “O espelho”, itens já analisados neste estudo. Jó Joaquim precisou de um tempo distante da amada para realizar o processo de remissão dela, bem como o experimentalista do outro conto se manteve, por duas vezes, longe dos espelhos.

Ao mesmo tempo, a voz narrativa de “A benfazeja” não se põe apenas como o olhar exterior, mas também se inclui naquela coletividade. Seja pelo recorrente uso do ambíguo “a gente”, que pode se referir ao povo ou ao pronome de 2ª pessoa usado popularmente, seja quando declara: “e, mesmo, agora, vocês se sentem um pouco mais garantidos, tranquilos estamos. É de crer que, breve, estaremos livres do que não amamos, do que danadamente nos enjoa, pasma” (ROSA, 1988, p. 120). É um jogo de valores bastante ambíguos, do qual o narrador não se isenta de todo. Essa postura, de certa forma, dá mais credibilidade ao seu discurso, como defende Passos (2000, p. 111):

a ambiguidade atua nessa voz cortante que também se inclui no coletivo. Ou seja, a “fala” do nar/o/orador se conforma numa lúdica relação interioridade-exterioridade, responsável pela credibilidade argumentativa, uma vez que “estar dentro-fora” implica extrapolar o mero registro da observação analítica.

Assumindo esse ponto de vista, o narrador caminha na contramão dos valores e paradigmas socialmente cristalizados naquela comunidade, operando o que se tem chamado, a partir da interpretação proposta nesse estudo, de desenredo, que é a construção da imagem de benfazeja desmanchando enredo de malfazeja. Essa dinâmica organiza textualmente o discurso narrativo, que “obedece uma reiterada sistemática: a opinião corrente é exposta e, em seguida, desarticulada, para que se conheça a face ignorada e benéfica da personagem” (PASSOS, 2000, p. 106). São três os principais nós que o narrador desata nesse processo: a culpabilidade dos crimes, os sentimentos organizadores das relações naquela família e o lugar social de Mula-Marmela. Os próximos parágrafos se dedicam em analisar cada um desses itens.

A autoria de crimes é mencionada desde o primeiro parágrafo e em nenhum momento o narrador busca desmentir a participação da mulher nos homicídios. Afirma, inclusive, que deles ela não se arrepende, isto seja, de assassinar seu esposo Mumbungo e seu enteado Retrupé e de ter cegado este último, apesar de, neste caso, sim, pairar apenas a suspeição. A argumentação do discurso vai em outra direção: “a tarefa do nar/o/rador não está, portanto, em discutir a legalidade dos supostos *delitos*, e, sim, em legitimá-los, tornando manifesto o desejo interdito da comunidade realizado por Marmela” (PASSOS, 2000, p. 106).

Nessa empreita, sua revisão não adota um sistema de valores distinto daquele que critica, mais justo e inclusivo, por exemplo. Em verdade, o narrador faz-se revelar a coexistência de dois sistemas de valores incompatíveis naquela comunidade, um inscrito na moralidade burguesa, espécie de jurídico-legal, que criminaliza Mula-Marmela, teme e repudia a violência de pai e filho; e outro justiceiro, vingativo e violento, que está no desejo interdito do povo de que aqueles que representam mazelas sociais sejam exterminados, espécie de olho-por-olho, dente-por-dente. Reforça essa incoerência a dualidade da condenação de Marmela: moralmente ela é rechaçada; mas não é penalmente acusada e presa “porque maior era o alívio de a ver partir” (ROSA, 1988, p. 121).

Ao valorizar as atitudes violentas da mulher, o narrador se inscreve naquele segundo sistema de valores, que também é o que ele critica em seu desenredo. E isso não o torna melhor nem pior do que a comunidade em que ele é estrangeiro e membro. Por outro lado, articulando esses mesmos valores violentos ele expõe as frinchas morais e legais daquela comunidade. É nesse sentido que se pode afirmar que ele vai contra os valores cristalizados daquela sociedade, enredando e desenredando-os.

Assim, articula-se uma espécie de *mea culpa*, em que os interlocutores do texto são levados a assumir a responsabilidade por tais atos, já que todos inconfessamente desejaram e foram beneficiados por tais crimes. É a cláusula do bem-estar coletivo, que fundamenta a

justificação da mulher. A natureza e a tipicidade do crime (ou dos crimes) não entram em questão, apenas se problematizam os papéis, as intenções e o equilíbrio da balança da justiça. Diferentemente dos casos de Jó Joaquim e d' "O espelho", não se modifica a realidade material, já que a factualidade dos crimes é e se mantém certa; a negação ou interrogação se dá sobre a culpa de Mula-Marmela: "e se assim não fosse? Alguém seria capaz de querer ir pôr o açamo no cão em dana? E você ainda podem culpar esta mulher, a Marmela, julgá-la, acha-la vituperável?" (ROSA, 1988, p. 119).

Quanto aos sentimentos compartilhados naquela relação familiar, o narrador vai contra a opinião pública de que ela se relacionava pelo ódio, construindo, pelo desenredo, a identidade de mulher carinhosa, cuidadosa e empática. Sobre seu relacionamento com seu marido, Mumbungo, não só se destaca o amor e dependência que existia entre eles, como, na ocasião da morte dele, notifica à comunidade o sofrimento que ela teve. Com o cego Retrupé, ao contrário do que lhe é negado socialmente, constrói-se a maternidade. Assim, enquanto a comunidade a julga infértil, sem filhos, a cena que antecipa a morte de Retrupé é plena de afetividade maternal, sendo o único momento de diálogo, em que se registram os desejos de ambos: "minha mãe", "meu filho". O narrador chega a levantar a hipótese de que, se ao invés de assassinado, ela tivesse cegado Mumbungo – assim como se supõe ter feito com o enteado

*haver-se-ia* agora a Mula-Marmela guiando a dois, pelas ruas, e deles com terrível dever-de-amor cuidando, como se fossem os filhos que ela queria, os que ela não pariu nem parirá, nunca - o dócil morto e o impedido cego. A pacto de tolher-lhes as ainda possível malícias, e dar-lhes, como em sua antiquíssima linguagem ela diz *gasalhado e emparo* (ROSA, 1988, p. 118).

Esse altruísmo extrapola, ainda, os limites familiares, revelando uma mulher empática à comunidade que a despreza e exclui, alguém que tem no sentimento pelo outro o conforto de sua dor pela perda do marido: "pobre mulher, que sentia mais que todos, talvez, e, sem o saber, sentia por todos, pelos ameaçados e vexados, pelos que choravam os seus entes parentes, que o Mumbungo, mandatário de não sei que poderes, atroz sacrificara" (ROSA, 1988, p. 116).

É aí que se reedita o lugar social de Marmela. De excluída, indesejada e invisível, ela passa a ser percebida como indispensável à manutenção da ordem naquela comunidade, já que sua vigilância e domínio do cego o inibe de cometer crimes, sendo a única a ter coragem de agir em prol da harmonia social. Em inúmeros aspectos, ela até poderia ser comparada à polícia. A despeito disso, essa sua função social revela, então, uma das identidades de seu apelido,

pois comporta não apenas a ideia de carga – tão apropriada à missão de resguardar seus homens e povoado – como também as de hibridismo e esterilidade, aspectos fulcrais tanto para sua controvertida configuração quanto para o questionamento da

função materna. O vocábulo “Marmel(a)o” reforça tal ambiguidade, ao evocar o fruto “ácido e adstringente, especialmente recomendável para doces”. Acre e doce, tal qual a estranha guia (PASSOS, 2000, p. 114)

Como em “O espelho”, o ser da mulher é repleto de “excedentes”, de componentes externos, que são os interesses alheios. Assim, tão logo tenha cumprido sua missão, é expulsa do lugarejo, como bode expiatório, não sem antes dar mais uma demonstração de seu fado e caráter benfazejo ao qual o narrador está atento: junta um cachorro morto abandonado à sarjeta e o toma às costas, limpando o logradouro de sua pestilência, podendo o enterrar ou ao menos o ter como companhia no momento de sua própria morte.

Ao fim se pode considerar que o narrador tenha cumprido efetivamente a tarefa de redimir Mula-Marmela frente seus interlocutores, quais sejam, o povo daquela comunidade e/ou os leitores? Não, exatamente. Seu desenredo, como outros aqui apresentados, revela identidades ambíguas, como a de Livíria, que não teve seu passado adúltero apagado na memória do leitor, ou como o narrador de “O espelho”, que se encontrou em formação, aprendendo conformidade e a alegria. Semelhantemente, embora Mula-Marmela tenha revista sua história, seu papel social e as dinâmicas de sua exclusão, ela permanece criminosa, autora de homicídios, mesmo não tendo sido judicialmente punida. Se sua vida foi sacrificada em prol da comunidade, ainda mais a de Retrupé e de Mumbungo. Autenticar grandeza ao extermínio que ela executou é repetir a mesma postura violenta ali criticada. É nesse sentido que Bueno (2014, p. 152) defende que “o narrador que acusa a comunidade de convencionalismo o faz dentro da lógica convencional”, criando o impasse: o mesmo sistema de valores que rejeita Mula pode funcionar para engrandecê-la? Não, mas invertidos os interesses no interior desse mesmo sistema, é possível legitimar crimes, como uma espécie de política maquiavélica em que os fins justificam os meios.

#### 2.2.4 Desenredo em “Os irmãos Dagobé”

Outro texto que joga muito claramente com as estratégias de desenredo é o quinto conto do livro, “Os irmãos Dagobé”. Nesse sentido, ele corresponde muito bem ao *contar desmanchado* de PASSOS (2001, p. 22-23), o jogo de mascaramento e revelação, desfazendo tramas e estabelecendo desfechos e suspensões imprevistas. Trata-se da estória do falecimento do primogênito dos quatro Dagobés – Damastor, Doricão, Dismundo e Derval, do mais velho ao caçula –, sendo esse defunto o despótico chefe da fraternidade, o pior dos facínoras, que, obrigando os mais jovens, iniciara-os nas perversidades. Tendo ele, no entanto, arranjado confusão sem causa clara com um Liojorge, sujeito pacato, acabou morto com um tiro no peito,



sendo esse então o momento da narração de seu velório, em que paira o clima de vingança, conforme o olhar do narrador que se confunde em meio aos demais presentes, de onde emanam expectativas de revide, dever fraterno herdado juntamente com o legado de maldades e o temor do povo, como dá a entender o narrador, especialmente, em três momentos: ao afirmar que todos preferiam ficar perto do defunto; ao sugerir que se devia guardar ainda acatamento debaixo das vistas dos três em luto; e ao eleger Doricão, o segundo mais velho, sucessor de Damastor.

É nessa linha que se elabora o enredo, anunciando o trágico já nas primeiras palavras do texto: “enorme desgraça” (ROSA, 1988, p. 27). Um ar espantoso e temeroso que se punha diante do adiamento daquela vingança a Liojorge, que dava lugar ao apressado arranjo do velório e enterro. Tudo parecia estranho, mas o narrador dizia não se enganar: creditava a delonga às artimanhas dos Dagobés, que, às partes, como onças, sabiam o momento certo do golpe. Assim, quando chegaram compadres anunciando que Liojorge desejava estar presente, para humildemente prestar contas de seu intento, feito com muito respeito, apenas em legítima defesa, o narrador se pasma, estranhado: “o pálido pasmo. Se caso que já se viu? De medo, esse Liojorge doidara, já estava sentenciado... Tempos, estes” (p. 29). Mas ele segue interpretando esse evento como trama dos Dagobés, que aceitam inclusive que o lagalhé carregue o caixão durante o enterro. Terminados os atos fúnebres, sem mais escapes e adiamentos, espera-se que, por fim, cumpra-se a paga a Liojorge. Alguns já até se postavam mais para trás, “preparando o foge-foge”.

Nas costuras desse enredo, no entanto, vão se dando nós frouxos, que, ao fim, são desatados, abrindo a perspectiva do desenredo, que é a revisão da interpretação e dos interesses que os três irmãos sobrevividos têm sobre a morte de Damastor. Portanto, contra as expectativas que se elaboram na superfície do texto, o final se impõe com o perdão e livramento de Liojorge, além da declaração da partida dos três irmãos para a cidade grande. A narrativa de vingança, assim, desmancha-se, fazendo emergir outras questões e conflitos, que põem em debate também o processo de modernização brasileira ali figurado. Antes de se voltar a tais aspectos políticos e sociais, esse desenredo pede a revisão de alguns indícios e elementos diluídos ao longo do texto como chaves ambivalentes tanto para a criação da expectativa quanto para seu inverso; em outras palavras, tanto para o enredo quanto para o desenredo que ali se opera.

O primeiro nó frouxo é o estranhamento do narrador, que, com a revelação final, pode ser interpretado como um indício de que se estava trilhando um rumo diferente para a estória. Já se espantava com a delonga da vingança, que dava lugar ao apressado arranjo de velório e



enterro. “E era mesmo estranho” (ROSA, 1988, p. 28), ele adianta, estando mesmo confuso com a serenidade dos irmãos e, depois, desacreditado e surpreso com a estúrdia proposição de Liojorge se oferecer para carregar o caixão. Isso porque, na superfície, o narrador está convicto (ou assim deseja se mostrar) em suas expectativas, de modo que elas dão a forma de sua experiência. Temporalmente, por exemplo, há uma afobação, uma pressa de que se efetive a punição do assassino, o que formalmente cria um jogo antitético sobre a referência do ditado popular mais tradicional sobre o mote do conto: “a vingança é um prato que se come frio”. Assim, para o narrador “o prazo de um velório, às vezes, parece muito dilatado”. Nessa ocasião, a dilatação do tempo é recurso fundamental para a dinâmica de enredo e desenredo, espécie de procrastinação narrativa – quase uma “*delectatio morosa*”, nos termos de Umberto Eco (1994) –, estratégia em que Rosa é mestre, cujo exemplo por excelência é a revelação do sexo de Diadorim em *Grande Sertão: Veredas*.

Ainda na influência das expectativas sobre a experiência do narrador, é possível rever algumas interpretações que ele tem, especialmente a respeito de Liojorge. A este, considera louco e já sentenciado. Na ajuda em carregar o caixão, via-o enquadrado pelos três já em miras armadas, caminhando como “escravo”, em “presença fatal”, “o valente sem retorno”. Ao término do enterro, o narrador admite a força das expectativas sobre o olhar: “Os dois, Dismundo e Derval, esperavam o Doricão. Súbito, sim: o homem desenvolveu os ombros; só agora via o outro, em meio àquilo? Olhou-o curtamente. Levou a mão ao cinturão? Não. A gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto” (ROSA, 1988, p. 31).

O excerto acima também é um bom exemplo que revela outra abertura para o desenredo, presente nas recorrentes interrogações e suspensões. Expondo em forma de pergunta alguns pontos importantes da narrativa, ele permite que o desfecho imprevisto seja razoável ao longo de todo o texto. O uso de interrogações se dá basicamente em dois contextos: quando o narrador se vê confuso diante dos rumos da vingança, p. ex. em “se caso que já se viu?” (ROSA, 1988, p. 29); ou quando interpreta as ações dos personagens centrais, caso em que instala subrepticamente a dualidade do enredo. Essa segunda possibilidade, já vista no trecho citado no parágrafo anterior, parece ser muito bem representada por uma frase aparentemente apenas retórica: “Se e se? A gente ia ver, à espera” (ROSA, 1988, p. 30). Em verdade, ela parece conter a dinâmica de dualidade do enredo-desenredo, presente como duas opções condicionais (que é a repetição da conjunção “se”), sendo, portanto, índice do princípio articulador das *Primeiras Estórias* operante nesse texto. Como último exemplo, pode-se citar a sugestão sobre os

pensamentos de Liojorge posta sob dúvida: “Via só sete palmos de terra, dele diante do nariz?” (ROSA, 1988, p. 31).

Vale lembrar que o uso da interrogação como recurso de desenredo já foi visto também no conto “O espelho”, conforme análise em subcapítulos anteriores. Mas aqui, além dele, é notável a omissão, a suspensão, o que gera a sensação de que há algo a mais em trama. Primeiro, não são claros os motivos da intriga de Damastor com Liojorge. Além disso, por diversas vezes o narrador menciona conversas que se dão em segredos entre os irmãos e compadres, as quais o narrador, como testemunha, não tem acesso: “sempre, a cada podido momento, em sutil tornavam a juntar-se, num vão de janela, no miúdo confabulejo. [...] E a eles se chegava, vez pós vez, algum comparecente, mais compadre, mais confioso – trazia notícias, segredava” (ROSA, 1988, p. 28-29). Algumas reticências também reforçam esse tom de sigilo suspensivo. Uma delas interrompe um possível anúncio de inversão – “Já era alma para sufrágios! E, não é que, no entanto...” (p. 29) –, enquanto outra parece supor algo mais sobre o novo destino dos três irmãos, informação interdita, porém – “A gente, vamos’ embora, morar em cidade grande...” (p. 31). Registre-se que esta última é fala de Doricão, personagem que por mais de duas vezes se porta em silêncio ou falando “o quase”, o que pode ser sinal de bruteza ou de interessada omissão mesmo.

A próxima costura do texto que se filia ao contar desmanchando guarda uma sugestiva semelhança com o que se viu no conto “Desenredo”, de *Tutaméia*. Trata-se da recorrência de operadores discursivos que introduzem contraposições na trama, mais uma marca da ambivalência sobre a qual se constrói o enredo. Como na estória de Jó Joaquim, em que um ‘MAS’ introduz uma tragédia realista no primeiro casamento, impondo o antagonismo que lá seria superado pelo desenredo, aqui, por pelo menos três vezes o ‘mas’ ou seu correspondente ‘no entanto’ anunciam uma solução imprevisível: “Mas tudo tinha um ar de espantoso” (ROSA, 1988, p. 27); “sem folia mas com alguma alegria” (p. 28); e o já citado “E, não é que, no entanto...” (p. 29).

Outro item que o final imprevisto joga luz sobre, revelando a dualidade do enredo, é o comportamento dos três irmãos. À essa altura da análise, alguns apontamentos acabam se repetindo, mas isso é apenas sintoma da integração dessas componentes ou da abordagem das várias faces do mesmo fenômeno. Além disso, a ideia aqui é não se aprofundar na análise dos personagens, haja vista haver capítulo próprio para tal. Ainda assim, em um primeiro momento, indícios do desenredo podem ser vistos na ambivalência dos irmãos em relação aos demais presentes no velório, no qual se inclui o narrador, que, como já vimos, pressente algo estranho

para além de sua lógica de valores. Logo no primeiro parágrafo, ele descreve o receio dos presentes em relação aos Dagobé: “todos preferiam ficar perto do defunto, todos temiam mais ou menos os três vivos” (ROSA, 1988, p. 27). Tudo isso antes mesmo de detalhar o perfil facínora desses demos. Essa fama e temor, no entanto, vão divergir do comportamento dos “meninos” durante o velório: faziam as devidas honras, serenos, sociáveis e diligentes com os que ali velavam Damastor. Por vezes, até esboçavam contentamentos e risos.

Como testemunha dessa receptividade, o narrador passa a elaborar uma visão, “uma primeira ideia”, de dissimulação dos irmãos, que, em verdade, já estariam de “tenção feita”.

Se assim, qual nada: a ninguém enganavam. Sabiam o até-que-ponto, o que ainda não estavam fazendo. Aquilo era quando às onças. Mais logo. Só queriam ir por partes, nada de açodados, tal sua não rapidez. Sangue por sangue; mas, por uma noite, umas horas, enquanto honravam o falecido, podiam suspender as armas, no falso fiar (ROSA, 1988, p. 28).

É nesse “falso fiar”, imagem que remete diretamente ao exercício de desenredo, tanto no sentido literal (de “descostura”, “desconfiança” ou “falso crédito”) quanto no figurado (de “recurso narrativo”), que se instalam as dualidades do enredo, nas quais se revelam as tensões de dois sistemas de valores: o código de honra e o capital. Aparentemente solto no texto, em um dos menores parágrafos, está uma das chaves para o desenredo: “Com efeito, o finado, tão sordidamente avaro, ou mais, quanto mandão e cruel, sabia-se que havia deixado boa quantia de dinheiro, em notas, em caixa” (ROSA, 1988, p. 28). Morto o despótico Damastor, os três irmãos não só se tornam livres de seu mandonismo como ainda herdaram suas economias.

Diante disso, o “código de honra fraternal”, que determina o “olho-por-olho, dente-por-dente”, a “paga”, e que está no horizonte de expectativas do narrador e da comunidade, é suspenso ao fim da narrativa, em preferência ao “código econômico”, expresso em termos relativamente burgueses, que seriam a aparente liberdade do absoluto e a prioridade do capital, do lucro. Em certo sentido, essa dinâmica também aponta para o jogo dual do arcaico-moderno, mais claramente exposto no novo destino dos irmãos, a cidade grande, o começo de uma “outra chuva” (ROSA, 1988, p. 31). Sobre essa atualização, Pacheco (2006) tem opinião que diverge do que se tem apontado aqui:

A tonalidade cômica efetiva-se por força do desvio: morrendo o chefe, migra-se subitamente da lógica do mando arbitrário para a da justiça. A graça vem... (PACHECO, 2006, p. 82).

A figuração da cidade como destino dos Dagobés parece indicar um caminho rumo à ordenação civil da violência, uma travessia apenas anunciada (PACHECO, 2006, p. 84).

Diferentemente, aqui se compreende que essa nova ordem, como figuração de processos sociais da modernização brasileira, não significa a vitória do pacifismo moderno representado pelo pacato Liojorge, ou a validação do Estado de Direito, como poderia supor o instituto da legítima defesa (item jurídico, portanto moderno e urbano) presente na argumentação do lagalhê que ao fim é perdoado. Até porque na região não há nem autoridade nem padre, simbolizando a ausência da lei e do pacifismo, respectivamente. O que se tem em cena é uma trama plena de ambiguidades: quem está em dívida? Liojorge que matou o irmão ou os sobreviventes que obtiveram benefícios disso? Um termo que resumiria bem o mote dessa ambivalência de enredo é “desforra”, que significa tanto “vingança” quanto “indenização”. Essa dualidade, então, no domínio da nova ordem do capital não precisa ser desfeita, pelo contrário, a opção “mais lucrativa” depende da outra para se consolidar. Da mesma forma, como jogo narrativo do conto, o desenredo de liberdade e herança, desfecho imprevisível, depende do mote da vingança para desarticular esse mesmo enredo.

Essas intermitências da realidade ali figurada são expressas também na chuva que vai e vem ao longo daquele dia, de certa forma semelhante às metáforas náuticas já identificadas nos conflitos amorosos de Jó Joaquim. Mais um detalhe que, juntado ao demais itens analisados neste subcapítulo, revela os aspectos do desenredo como poética vigente em mais esse conto de *Primeiras Estórias*, que desconstrói hábitos cristalizados e revela ardis manipulações da narrativa operadas por um escritor mestre em seu fazer artístico, tudo isso por meio de um jogo dual que, formal e esteticamente, incorpora as ambivalências da vida e da sociedade. Nessa empreita, o narrador de “Os irmãos Dagobé”, como testemunha, tem peculiaridades muito significativas que, no entanto, serão delegadas ao capítulo específico sobre as dualidades do ponto de vista. Por agora, um último item abordará muito brevemente, apenas para sinalizar, como nos demais contos do livro está presente esse procedimento que regula as dualidades dos enredos rosianos.

### 2.2.5 Outros desenredos: *briefings*

A subhipótese do desenredo como procedimento presente em *Primeiras Estórias* prevê que ele se estenda a todos os contos do livro. No entanto, deve-se ponderar que tal análise é instrumento de resposta a outros objetivos maiores, que são a marcação da dualidade a nível de enredo e, por fim, em contexto macro, a dualidade como princípio organizador do conjunto da

obra. É nesse sentido que se justifica a falta de fôlego deste estudo em analisar detalhada e profundamente cada uma das 21 estórias. Assim, além das três já discutidas nos itens anteriores, aqui se tentará rabiscar provisórios esboços dos desenredos nos textos não abordados, como *briefings*, mais para pontuar a generalidade do fenômeno do que para dissecar suas inúmeras faces e realizações.

Começando por “As margens da alegria”, a estória da viagem eufórica do Menino, que recebia tudo que desejava, antes mesmo das necessidades, mas que, vai se defrontar com a realidade em que a alegria se intercala com estados de frustração, é possível entrever nessa dinâmica antitética a composição do desenredo da alegria, representado na ambiguidade que os dois perus compõem e na intermitência do brilho do verde vagalume. Assim, tanto da mata escura em que jaz a cabeça do primeiro peru morto pode vir o lindo vagalume, quanto a moderna grande cidade em construção pode conter a maquinal destruição das árvores, do meio ambiente. Ao fim, parece haver um aprendizado das inconstâncias da vida, um pouco pela dor: “descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia” (ROSA, 1988, p. 10).

Em “Famigerado”, o enredo de valentia e perigo que a presença de Damázio sugere é desenredado pela sua sujeição intelectual ao Doutor, que, sendo letrado, atualiza a violência e as relações de poder naquela região. Com o poder da palavra, ele seleciona o sentido de “famigerado” que mais lhe beneficia, o que implica em não afirmar o famigerado temível, de má fama, que compõe o enredo e é escamoteado pela astúcia do ameaçado em deslizar para o polo positivo do designativo. Trata-se de mais um exemplo em que o desenredo é operado de maneira mais estrita pela palavra.

O caso de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, em que as mulheres são enviadas para o hospício em Barbacena, deixando-o solitário, “no oco sem beiras” (ROSA, 1988, p. 21), tem como articulador de desenredo a ambivalente canção entoada inicialmente pelas meninas, que, desvairada em seus tons e letras, desconcerta também aquela gente. No coro final em comunidade, a canção aproxima Sorôco de suas mulheres e do povo, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, marca a desagregação familiar e a solidão do protagonista. Assim, o canto que não tinha sentido no âmbito privado e familiar, vai adquirir valor no público, na comunidade, de modo que se criam falsas sensações de companhia, solidariedade e racionalidade, que reforçam o fato de que a comunidade se mantém isenta de responsabilidades de socorro à Sorôco no cuidado de sua família. É o que aponta Pacheco em sua leitura: “entre a

impossibilidade de cuidar sozinho das duas e o apelo a uma instância superior (que virá em socorro do homem pobre, mas impondo a separação), não há a mediação possível de uma saída em que o grupo dividisse o “fardo”, pesado demais para um” (PACHECO, 2006, p. 187). Assim, sobre o enredo de livramento e solidariedade se opera um desenredo de solidão e culpa.

No conto “A menina de lá”, o enredo de uma família pobre com uma filha incompreendida, vivendo em necessidades é desenredado pela descoberta de dons milagrosos da menina, Nhinhinha, que, no entanto, cumpre satisfazer apenas desejos levianos e descuidosos, que em nada resolviam as carências locais. Assim, enquanto no enredo abundam as necessidades e a mingam as satisfações, no desenredo as necessidades são escassas e as satisfações plenas. Isso significa uma lógica diferente, em que as satisfações (“o que não põe nem quita”) são prioridades em detrimento das necessidades. Nessa perspectiva a sua morte a consagra como santa, lacrando o *status quo* da família e, ao mesmo tempo, acendendo viva esperança entre eles.

“A terceira margem do rio”, texto de tradição hermética, complica qualquer abordagem meramente sugestiva e sumária. Assumindo esse risco, pode-se propor que o enredo da partida do pai se choca com um desenredo em que não se consuma nem a partida nem o retorno – representado na incontornável expressão da mãe “*Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*” (ROSA, 1988, p. 32) – ao passo que essa mesma dinâmica se repete no filho-narrador, em termos de culpa: ele nem toma seu destino, como fazem os outros da família, nem também leva a termo sua decisão de assumir o lugar do pai já idoso. Como desenredo, ainda, revelam-se muitas contradições: morte-vida, culpa-perdão, paralisia-mobilidade, terra-água, partida-retorno etc. Considere-se ainda que a ideia de uma “terceira margem” descontrói qualquer padrão de lógica ocidental.

Já em “Pirlimpsiquice” a indicação do desenredo é clara, pois a estória propriamente encena essa dinâmica. Os roteiros paralelos tomam lugar do texto original da peça “Os filhos do Doutor Famoso”, e dualizam o conflito entre os grupos que, em termos infantis, resolve sua tensão em fera briga. No encontro de representação/ficção e vida, as crianças vivem o encantamento da alma, como sugere o título: “cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso...” (ROSA, 1988, p. 46).

Em “Nenhum, nenhuma”, a operação do desenredo parece estar diluída e mesclada ao enredo ao longo de toda a estória, quando os dados da memória se perdem em meio aos limites

do esquecimento e das potencialidades da imaginação. Assim, contribui fundamentalmente para o estilo conturbado que é essa narrativa, labiríntica e instável, como a própria memória. Em meio as tensões psíquicas e memoriais da recomposição de acontecimentos passados, então, o desenredo se constrói como difusão na perspectiva duvidosa do narrador: “ou talvez não tenha sido numa fazenda, nem no indescoberto rumo, nem tão longe? Não é possível saber-se, nunca mais” (ROSA, 1988, p. 47).

Quando José Centralfe busca uma solução legal para o impasse à perseguição que ele e sua esposa têm sofrido por Herculhão, o delegado de “Fatalidade” sugere uma resposta que mantém, sob a capa da ação institucionalizada da autoridade, as mesmas práticas do banditismo que oprime o pobre. Assim, o enredo de busca pela justiça e lei como resposta às opressões que sofre o cidadão será desenredado pelo instrumento ambíguo e irônico da “fatalidade” exercida à bala pelo delegado-filósofo, que justifica sua atitude em vasto saber, princípios religiosos e aparente legitimidade jurídica.

Em “Sequência”, a estória da viagem de uma vaca fugida e obstinada motiva a perseguição de um dos filhos do atual comprador e proprietário, ao passo que paralelamente esse enredo vai se desmanchando em saga do acaso que une dois amantes, atualizando a relação de Major Quitério e seo Rigério, que, antes apenas econômica, sugere agora novas perspectivas pelo amor de seus filhos. O fim do conto parece codificar o procedimento de desenredo: “inesperavam-se? O moço compreendeu-se. Aquilo mudava o acontecido” (ROSA, 1988, p. 64).

Em “Nada e a nossa condição”, o enredo de solidariedade e benevolência que colaboram para a construção de uma imagem santificada do Tio Man’Antonio pelo narrador que enobrece sua genealogia, deixa-se infiltrar pelo revés da estória que é o patriarcalismo atualizado do fazendeiro. Assim é possível perceber o desenredo que é o “faz de conta” presente no texto, em que a doação de suas terras, ainda que registrada, bem como sua morte não interrompem o poder tutelar exercido sobre seus “servos”, termo intencionalmente utilizado para destacar a força das relações e tensões sociais ali em contexto.

A recorrência de imagens esdrúxulas em “O cavalo que bebia cerveja” – os costumes nojentos de seo Giovânio, o cavalo cervejeiro e o outro empalhado – atuam na construção de uma imagem desafeta do italiano patrão do narrador, que, no entanto, será revista ao fim da narrativa, quando se revela o irmão desfigurado vítima da guerra. Esse desenredo choca o



narrador e o faz “capiscar” o enigma que ali se vinha ocultando, dando abertura a novos afetos na relação entre eles, firmada com cerveja e com a herança deixada a Reivalino.

O desenredo de “Um moço muito branco”, como contar desmanchando, pode ser assimilado do tradicional estudo crítico do texto escrito em 1996 por Silviano Santiago. Lá, o crítico destaca o papel do narrar “transtornado incerto” como estratégia em que a História é desenredada pela estória, percurso do texto em que a precisão do primeiro registro dá lugar não só a relato sobrenatural como a datações imprecisas e populares, calcadas nos festejos religiosos.

Em “Luas-de-mel”, a armada que se levanta a fim de garantir o casamento e a consecução do amor entre um casal em mocidade que é protegido na fazenda Santa-Cruz-da-Onça é mais um exemplo rosiano da iminência de violência que, ao fim, é desenredada, neste caso, pela aceitação do pai da noiva, que deseja receber os recém-casados e os abençoar. A aventura dos noivos aviva o espírito do proprietário hospitaleiro, Joaquim Norberto, que sob a tensão da guerra pelo amor, desata os nós da mesmice que vinha vivendo, e experimenta essa espécie de lua-de-mel senil com sua esposa Sa-Maria Andreza.

A fabulação de Brejeirinha que se vai construindo ao longo da “Partida do audaz navegante” atua como duplo enredo em que se desconstroem os impasses amorosos entre Ciganinha e Zito, dando novos ares ao relacionamento entre os dois apaixonados. A própria construção da narrativa da menina analfabetinha revela uma dinâmica de fazer e desfazer, nas variadas reformulações que sofre.

Em “Darandina”, o evento performático de um louco que sobe em uma palmeira e de lá brada disparates da vida, sendo assistido por uma multidão e avaliado por renomados alienistas, causando os maiores alvoroços na cidade, desenreda-se na súbita retomada de lucidez que acaba por revelar a loucura daquela sociedade. O narrador não só registra as mudanças que se vem em todos – “só restava imudada, irreal, a palmeira” (ROSA, 1988, p. 136) – como se surpreende ao ver que, em vez de linchado, o homem é ovacionado pela multidão.

As contradições sociais do amor, que oscila entre o hesitante demarcar de fronteiras de padrão e empregada e a superação dos determinismos sociais do contexto trágico de Maria Exita, são ressaltados no desenredo que “Substância” é do destino particular da quebradora de polvilho nas lajes da fazenda Samburá. Assim, nesse “enredo em que ocorre uma torção nos acontecimentos de forma a terminarem bem” (PACHECO, 2006, p. 166) sobram dualidades

que apontam ao duplo do enredo: o polvilho puro e sinistro, riqueza e pobreza, domínio e servidão, solidão e companhia, tragédia e comédia.

Em “– Tarantão, meu patrão”, o desenredo se opera por mais uma última vez como um anticlímax de violência que não se efetiva, pelo menos nos termos físicos e na sua forma tradicional. É nesse sentido que se desmancha o projeto de vingança de Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes contra seu sobrinho-neto doutor, que lhe dera injeções e fizera lavagem intestinal. Ao fim, o conflito dissolve-se em discurso, comoção e queda do herói, que morre de velhice.

O último conto do livro, “Os cimos”, repete o Menino do texto de abertura, agora pondo em exercício o aprendizado das inconstâncias da vida que teve na primeira viagem, especialmente nesse novo contexto disfórico, marcado pela doença da mãe. Diante disso, ele se porta esperançoso e consciente das dualidades e ciclos da vida, de modo que as tristezas e o estado de abatimento inicial vão se desenredando.

É por essas linhas que são desenhados os desenredos que marcam a dualidade dos enredos de *Primeiras Estórias*, interpretações frágeis que se resolvem plenamente apenas com o aprofundamento e detalhamento de que carecem. Ainda assim, é possível apontar como se destacam três “veículos” ou “solventes” do desenredo. São eles a fabulação, a loucura e a violência. Por meio deles ou sobre eles se constroem enredos alternativos que escamoteiam as lógicas e perspectivas iniciais dos textos, instaurando, no nível da construção da trama, o princípio articulador e organizador da obra, que é a dualidade. Como tal, ela se revelará também presente na constituição do olhar narrativo e dos valores, juízos e perspectivas que caracterizam os narradores: e esse o tema do capítulo a seguir.

### 3 DUALIDADES NO PONTO DE VISTA NARRATIVO

Um estudo que se propõe a ler os contos de *Primeiras Estórias* como componentes de um todo orgânico que é o projeto literário do livro terá de enfrentar o problema da caracterização do foco narrativo na obra. Diversificado e elaborado a partir de uma multiplicidade de recursos estilísticos e narrativos (1ª e 3ª pessoa, testemunho, onisciência, diálogo, memória, tradução e interpretação, autorreflexão, *flashback*, *flashforward* etc.) e também com narradores de diferentes lugares sociais, torna complexa a tarefa crítica de analisar características comuns aos 21 narradores.

Veja-se, por exemplo, a distância social que há, se comparados, os narradores de “Famigerado” e de “– Tarantão, meu patrão”. Um é doutor, médico, letrado, que desempenha na estória o papel de astuto dominante, ainda que sob ameaça. No outro, trata-se de um serviçal, que está submetido a ordens do patrão e ainda de outros empregados, como os caseiros daquela fazenda, que o mandam acompanhar o velho. Esse narrador é um dos seguidores marginalizados, o primeiro que integra o grupo dos 12 que vão enfrentar o Magrinho, sobrinho doutor do patrão. Essa diferença entre narradores de posse e empregados ainda pode ser vista em outros textos, como em “Luas-de-mel” e “O cavalo que bebia cerveja”.

A variabilidade de pontos de vista também é verificável no foco narrativo (incluindo a pessoa do discurso utilizada) e na sua relação com o fato narrado. Isso fica bastante claro ao se compararem os narradores de “As margens da alegria”, “Os irmãos Dagobé” e “O espelho”. No primeiro conto, vê-se um narrador em 3ª pessoa onisciente, espécie de intérprete-tradutor letrado dos sentimentos do personagem que ainda está na “fase hieroglífica”, de modo que tem acesso irrestrito aos pensamentos dele. No segundo caso, quem conta a trama dos irmãos facínoras é uma testemunha, que a distância de segurança, observa e julga apenas o que presencia, como um espectador que se confunde em meio aos demais presentes, a partir da perspectiva daquela comunidade. Por fim, quem narra os acontecimentos no conto mediano do livro é o sujeito da própria experiência, que, em 1ª pessoa, expressa tudo o que acha interessante ao seu relato, dirigido a um interlocutor que pouco interfere, e pelo qual forja sua autorrepresentação. Assim, na frieza da teoria, seria possível dizer que, na ordem seguida acima, vai-se do pólo de maior distanciamento para o de maior proximidade entre narrador e matéria narrada. No entanto, ver-se-á que não é bem isso que acontece em *Primeiras Estórias*.

Outra possível comparação que atesta a multiplicidade de pontos de vista nesse livro é entrevista na apropriação e resgate de acontecimentos passados, representadas em diferentes

formas nos contos “Pirlimpsiquice”, “Nenhum, nenhuma” e “Um moço muito branco”. Nos três textos, o tempo dos acontecimentos é diferente do tempo da enunciação, da narração, característica que se impõe como fundamento literário dessas histórias, especialmente das últimas duas. Em “Pirlimpsiquice”, o narrador parece retomar com muita clareza os acontecimentos do passado envolvendo a preparação e apresentação de uma peça teatral nos anos de internato, assumindo, a partir do momento em que se volta à época pregressa, o espaço de testemunha dos fatos dos quais participa. O que escapa a ele são as explicações, o entendimento de como tudo acontecera – “ao que sei, que se saiba, ninguém soube sozinho direito o que houve” (ROSA, 1988, p. 38) –, o que ressalta o encantamento e fantasia que viveram, dando o tom do título do conto. Já em “Nenhum, nenhuma”, é justamente a clareza da memória que é tomada como problema, em uma narrativa labiríntica e plena de lapsos e incertezas na qual o narrador tenta recuperar lembranças da infância. Nessa empreita, ele assume lidar com fatos obscuros e esquecidos, perdidos para sempre: “luta-se com a memória” (p. 53). Uma terceira variável ainda é vista em “Um moço muito branco”, em que o narrador relata o vivido por uma ou duas gerações anteriores, ou seja, não testemunhado por ele, que apenas reúne tais fatos, ora registrados em fontes históricas ora em relatos orais. Daí que sua narrativa se constrói sob dúvidas e imprecisões, ao modo “transtornado incerto”, típico das tradições orais, do popular.

A variabilidade de pontos de vista está também figurada no conto central, “O espelho”. Em busca de encontrar sua vera forma refletida no espelho, dentre outras estratégias, o narrador se vale principalmente de diferentes “*modus de focar*” (ROSA, 1988, p. 69), pelos quais acredita obter novas percepções, não habituais, o que o leva à conclusão de que o rosto, isto é, o objeto da representação, está sempre mudando. Ele lista as posições que toma frente ao espelho:

Operava com toda a sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esquelha, 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 (ROSA, 1988, p. 68).

Assim, o que se tem ao longo do livro é uma profunda reflexão sobre a constituição do ponto de vista considerando os pressupostos do autor, isto seja, os limites de representação do outro. Estão aí problematizadas as questões referentes ao narrador e seu lugar social, sua capacidade de reconstituição histórica e memorial e sua autorrepresentação, tudo isso por meio

de fabulações sobre uma espécie de metafísica do narrador. Enfim, dilemas da representação literária em tensão com a realidade.

Essa reflexão, a despeito da multiplicidade dos pontos de vista em *Primeiras Estórias*, promove um debate que se estende aos diversos textos do livro, costurando-os em um projeto integrador, que tem como característica comum a dualidade, presente também na figura do narrador. É a partir dessa hipótese que serão analisadas as posições dos narradores e suas relações com a matéria narrada (simplificando, os eventos e demais personagens). Entende-se que os narradores ocupam um lugar ambivalente que se configura, espacialmente, nos duplos perto-longe, dentro-fora, pertencente e não-pertencente, características que Bolle (2004) já havia apontado no narrador luciférico de *Grande Sertão: Veredas*:

Já o narrador rosiano, dialético e luciférico, é construído de tal modo que ele se situa ao mesmo tempo dentro e fora do sistema de poder. É o que lhe permite articular reflexões mais agudas sobre o sistema; sobre o intelectual, mais ou menos comprometido com esse sistema; e também, e sobretudo, sobre as representações do sistema de poder no imaginário dos sertanejos (BOLLE, 2004, 143).

Em *Primeiras Estórias* esse espaço ambivalente se traduzirá também em relacionamentos ambíguos de alguns narradores, especialmente aqueles também personagens, com os demais sujeitos envolvidos na narrativa, além do que assumirá outros sentidos específicos ao conjunto de contos, instaurando uma problemática diferente da que se via no romance. Como suporte a essa leitura, vale a discussão, ainda que breve, do ponto de vista como uma categoria espacial, que é a linha que se tem tomado aqui.

### 3.1 DUALIDADES ESPACIAIS NO PONTO DE VISTA: AS POSIÇÕES DOS NARRADORES

Considerando que a dualidade no ponto de vista de *Primeiras Estórias* se manifesta no *lugar* assumido pelos narradores, a abordagem pela perspectiva espacial surge aqui como uma fértil linha teórica. Luis Alberto Brandão, em *Teorias do Espaço Literário* (2013), traça um panorama do conceito na crítica literária do século XX, ao mesmo tempo em que o situa em outras áreas do saber, com vistas a demonstrar a complexidade e multiplicidade do termo, em meio as quais identifica direções e sentidos recorrentes. Essa feição transdisciplinar da categoria do espaço, segundo o pesquisador, proporciona abertura crítica estimulante tanto quanto

dificulta a possibilidade de unanimidade sobre o tema, que assume funções diferentes conforme cada escopo teórico.

Diante desse problema crítico, Brandão (2013) faz uma revisão introdutória sobre a história do espaço na Teoria Literária, construindo repertório por meio do qual pontua como o espaço deixou de ser considerado apenas pano de fundo do mundo e categoria *a priori* da percepção. Nessa história conceitual, especialmente no escopo das Humanidades, com o advento do estruturalismo (corrente multidisciplinar), houve o que se chamou de *Spatial turn* (virada espacial), em que foram registradas transformações relativas à natureza teórica do termo e também à vivência do espaço como categoria empírica, socialmente determinada e determinante.

A análise desse repertório encaminha o estudo às seguintes demandas: detecção de vetores comuns que atravessam os diversos campos teóricos, sistematização das principais formas de abordagem do espaço na análise literária e avaliação dos limites (e da expansão) do conceito em literatura e nas Humanidades. Quanto aos vetores, Brandão (2013) identifica duas tradições atuando na conformação do conceito de espaço. A primeira delas considera espaço como a posição de um corpo em relação aos outros, ou seja, em termos relacionais, como qualidade posicional. Na segunda, o espaço é tomado como continente dos objetos, onde se passam os eventos, em uma concepção de espaço absoluto, como recipiente, como um vazio a se preencher com objetos. No primeiro caso a existência do espaço é fundamentalmente dependente da presença de objetos materiais; no segundo, os objetos materiais só podem existir em um espaço, que aí é anterior à realidade material.

A partir dessas duas tradições, Brandão (2013) então reconhece quatro vertentes de abordagem do espaço na crítica literária do século XX, a que chama de “Espaços literários”. São elas: a) representação do espaço (em que é tomado como cenário, lugares de pertencimento e trânsito dos sujeitos ficcionais, atuando como recurso de contextualização da obra), b) espaço como forma de estruturação textual (recursos que produzem o efeito da simultaneidade em detrimento de noções de consecutividade temporal, especialmente atribuídas à linguagem verbal), c) espaço da linguagem (espacialidade própria da linguagem verbal, primeiro porque tudo que é da ordem relacional é espacial e, segundo, porque o signo possui materialidade) e d) espaço como focalização. Aqui foi invertida a ordem inicialmente prevista pelo autor a fim de deixar por último a vertente que será explorada na análise das dualidades do narrador em *Primeiras Estórias*.

A sistematização de Brandão (2013) tem mais preocupação de revisão crítica do que de aprofundamento teórico-analítico. Assim, ao tratar o ponto de vista (ou focalização, ou ainda perspectiva) como uma categoria espacial, apresenta, em dois breves parágrafos, apenas os indícios e elementos que o levam a tal concepção. A “visão” ou “olhar” como instância narrativa se desdobra em espaço observado e espaço que torna possível a observação. É baseada na relação desses dois planos que se configura o modelo perceptivo como faculdade espacial em que

observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar. Mas observar também pode equivaler, bem mais genericamente, a configurar um campo de referências do qual o agente configurador se destaca... (BRANDÃO, 2013, p. 62-63).

É justamente o debate sobre essa relação entre espaço perceptório e espaço percebido, nas trilhas do vetor do espaço como qualidade posicional, o mote deste capítulo. Antes ainda, deve-se notar que Brandão (2013) prevê “expansões” do espaço literário relacionadas a cada uma das quatro vertentes já expostas. Para o “espaço como focalização”, prevê o que chamou de “distribuições espaciais”, em que põe em xeque a concepção naturalista da visão na literatura, além do que propõe pensar o problema do espaço não em termos de relação de sujeitos e objetos, mas como relações de planos que mutuamente se determinam e se distribuem em elementos (daí o nome “distribuições espaciais”). Disso decorre uma consideração importante, que é o fato de a voz literária não possuir natureza, podendo, portanto, mostrar-se instável, atópica, descorporificada, tudo isso inclusive por interesse próprio, ou seja, a percepção pode ser posta sob suspeição: “consideravelmente mutáveis, passíveis de desregulações não acidentais, o corpo, a mente, o mundo podem, no âmbito do texto literário, colocar sob suspeita o prisma perceptivo segundo o qual há dimensões elementares e indiscutíveis na realidade empírica” (BRANDÃO, 2013, p. 69).

Em síntese, a contribuição da concepção de ponto de vista como categoria espacial para a análise que se pretende realizar aqui é a clareza em poder definir os lugares que ocupam os narradores, a partir de suas qualidades posicionais, isto é, da relação que mantêm com a matéria percebida (os personagens, os cenários, as comunidades), relação essa já posta como ambivalente, característica que funcionará como manifestação do princípio estruturante em operação no livro: a dualidade. Nessa linha, marcadores espaciais que conotam distância



qualificam a posição relacional dos narradores e orientam as análises. São eles: perto e longe, dentro e fora, pertencente e não-pertencente.

Esses marcadores se apresentam como índices de outra característica comum a todos os contos do livro: o narrador sempre aborda um outro que vive realidade diferente da sua, demarcada, de alguma maneira, por fronteiras, ou margens, para utilizar um símbolo bastante caro à obra. Assim, ainda que convivam ou habitem o mesmo espaço, são de mundos distintos. Essas fronteiras são diversas: econômicas (entre ricos e pobres, chefes e empregados: p.ex., “– Tarantão, meu patrão” e “O cavalo que bebia cerveja”), temporais (relato de acontecimentos longínquos: p.ex., “Pirlimpsiquice”, “Nenhum, nenhuma”, “Nada e a nossa condição”, “Um moço muito branco”), sociais (que, além do dado econômico, incluem o cultural e as relações de poder: p.ex., “Famigerado”, “Os irmãos Dagobé”, “Fatalidade” e “A benfazeja”), metafísicas (ou talvez num sentido mais transcendental: p.ex., “A terceira margem do rio”), físicas (visível também em “A menina de lá”, que vive longe), etárias (entre mundo adulto e infantil, p.ex., “A partida do audaz navegante”), linguísticas (que também dizem respeito ao adentramento do universo infantil, especialmente quando de crianças que não adquiriram a língua: p.ex., “As margens da alegria” e “Os cimos”) etc.; daí uma das fontes de diversidade da obra. De algum modo, nas estórias os diferentes mundos são penetrados por sujeitos atópicos – para lembrar o termo utilizado por Brandão (2013) –, isto é, fora de lugar, o que, apesar das aproximações, não desconfigura as fronteiras existentes entre narrador e demais sujeitos. É por isso que é possível dizer que o narrador ocupa posição ambivalente, próxima pelas circunstâncias de quem se põe a contar a estória de um outro, mas em reticente distância de quem se reconhece de diferente lugar.

Aqui talvez valha abrir parênteses apenas para pontuar como a atopicidade, o estar fora do lugar, ao lado da mobilidade<sup>12</sup>, é uma constante em *Primeiras Estórias*. São inúmeros os casos, dentre os quais funciona como exemplo por excelência o pai de “A terceira margem do rio”, que está em movimento constante, ao mesmo tempo em que está estagnado em um não-lugar, fora do convívio, da comunidade. A vaca de “Sequência” também é bom exemplo dessa dinâmica, apesar de ser secundarizada pela crítica. Além deles, vale citar o “Mestre do Ponto” que, na última hora, tem de ocupar o lugar (que não era seu) do protagonista do espetáculo em elaboração, o que gera uma reviravolta na trama de “Pirlimpsiquice”; o ser misterioso e

---

<sup>12</sup> Benedito Nunes, em *O dorso do tigre* (1969), aponta como o motivo da viagem, segundo ele presente em toda a obra rosiana, liga Guimarães Rosa às grandes expressões do “romance de espaço”, nas quais se incluíam o D. Quixote de Cervantes e o Ulisses de Joyce (Nunes, 1969, p. 173).

brilhante de “Um moço muito branco”; e a malacafar Mula-Marmela, de “A benfazeja”. Situações mais ou menos semelhantes parecem estar presentes em todos os 21 contos, análise sugerida para estudos futuros.

Fechados os parênteses, os próximos parágrafos se dedicarão a analisar e demonstrar como se elaboram as ambivalências posicionais dos narradores. De início, veja-se o caso de “Famigerado”. Damázio dos Siqueiras, o jagunço temido, viaja seis léguas para interpelar o doutor sobre o significado do nome que a ele atribuiu homem do governo. Ao primeiro parágrafo, esse doutor, quem narra, nota a chegada do tropel e se dirige à janela de sua casa, lugar de onde se dá a perspectiva de seu relato. Antes mesmo de identificar que se trata do temeroso matador, convida-o a entrar. Damázio “disse de não, conquanto os costumes” (ROSA, 1988, p. 14).

Há aí, portanto, uma delimitação das fronteiras entre o lugar o do narrador e o do personagem. O do doutor e o do jagunço, que tem por parâmetro os costumes, o *status quo*. Essa distância, ao ressaltar as diferenças entre ambos, instaura as tensões da trama. De um lado, o narrador doutor, acostumado apenas a lidar com o povo doente, que ali chegava em busca de receitas e consultas, submetidos, então, à sua ciência e julgamento (considerando que todo diagnóstico é um juízo de valor), agora, vê-se numa tratativa aparentemente diferente, em que se sente encurralado pela latente violência de Damázio, que contra ele pode irromper a qualquer momento: “Tivesse aceitado de entrar e um café, calmava-me. Assim, porém, banda de fora, sem a-graças de hóspede nem surdez de paredes, tinha para um se inquietar, sem medida e sem certeza” (ROSA, 1988, p. 14). Assim, a despeito da aproximação que há entre ambos os mundos, há certa reticência em prol manutenção da distância, configurando, então, a dualidade desse narrador, que está perto e longe do objeto de seu relato.

As tensões entre os dois, ainda que apenas implícitas, são resultado também da forma como se relacionam, da forma como se impõem. De um lado, o sertanejo malfeitor opera sobre o doutor a ameaça, não explícita, mas prevista na sua própria presença: “Tudo de gente brava. Aquele propunha sangue, em suas tenções. Pequeno, mas duro, grossudo, todo em tronco de árvore. Sua máxima violência podia ser para cada momento” (ROSA, 1988, p. 14). De outro lado, o doutor narrador age mediante astúcia, esperteza, como um “Pedro Malasartes erudito”, “trickster ou jabuti doutoral”, termos utilizados por José Miguel Wisnik (2002, p. 186). Pressionado pelo medo que o miava, consciente de que arma de fogo de nada lhe adiantava, ele pensa uma estratégia que o favoreça, prudentemente: “Muito de macio, mentalmente, comecei a me organizar” (p. 14).

Formas de se relacionar diferentes manobram instrumentos (ou armas) também distintas. O jagunço portava pesado fogo ao cinturão, bem já à altura da mão. Pelo uso da arma era conhecido, “o feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (ROSA, 1988, p. 14), sendo isso o motivo da alcunha lhe dada pelo moço do governo. Já o doutor opera a letra, joga pelo saber: “Mas pondo o pingo num ‘i’ menos visível ele já indica que sua arma será justamente a letra: o domínio sobre o pé-da-letra da significação e seu contrapé oculto, ali onde o jagunço exhibe a fraqueza do seu ponto cego, mesmo que sem nenhuma fragilidade” (WISNIK, 2002, p. 182). E é justamente pelo seu saber notório que ele é buscado pelo jagunço como solução do dilema semântico, ou seja, é esse o motivo que o fez ser parte daquele evento, que o aproximou do jagunço. Paradoxalmente, o mesmo saber letrado é um índice de distanciamento do mundo do jagunço, já que não é um instrumento praticado localmente, especialmente no São Âo, o que é apontado pelo próprio Damázio: “Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo – o livro que aprende as palavras... É gente pra informação torta, por se fingirem de menos ignorâncias...” (p. 15). Além disso, o outro homem que se vale da letra, o moço do governo, é recém-chegado (ou seja, é de fora) e, inclusive, ainda está alheio aos códigos locais vigentes.

A distância no cenário mantida entre os dois, ao fim, é diminuída quando, solucionados a dúvida e o problema do jagunço e amenizado o temor do doutor, aquele se aproxima, chegando ao pé da janela para tomar um copo de água e, em meio a lisonjeios à instrução de “grandeza macha” do médico, apertar-lhe a mão. Isso poderia indicar a dissolução da dualidade do narrador, sinalizando uma conciliação final em que os dois têm seus interesses atendidos. Mas, não. Ainda que se considere a leitura alternativa de Bueno (2014), para quem o sertanejo tem o interesse em evitar conflitos com o Governo e mesmo assim manter sua honra, de modo que o sentido de “famigerado” selecionado pelo doutor também o beneficia diante das três testemunhas, não se pode desconsiderar que há uma atualização das relações de poder e dos modos de violência ali empregados. Daí o uso do termo “violência cordial” utilizado por Wisnik (2002), referindo-se à forma de se intimidar, de se atentar contra Damázio, ação essa ironizada e recebida como motivo de piada, “tese para alto rir”, expressão que, ao fim do texto, desbarata qualquer leitura conciliatória ou pacificadora em relação às tensões sociais ali em jogo. Isso equivale a dizer (ou pelo menos permite), portanto, que a dualidade perto-longe da posição do narrador doutor se mantém em relação ao personagem narrado Damázio, dos Siqueiras.

Veja-se agora o caso de um texto de tonalidade fantástico-trágica. Em “A menina de lá”, não há muitas informações sobre o narrador, que conta a estória de Nhinhinha em 1ª pessoa.

O que se sabe dele é um pouco sobre sua relação com a personagem, a quem conheceu pessoalmente e com quem mantinha algum contato amigável, conversas. Ele até faz menção ao fato de ela gostar dele, curiosamente, logo após descrever a relação dela com seus pais: “Ninguém tinha real poder sobre ela, não se sabiam suas preferências. Como puni-la? E, bater-lhe, não ousassem; nem havia motivo. Mas, o respeito que tinha por Mãe e Pai, parecia mais uma engraçada espécie de tolerância. E Nhinhinha gostava de mim” (ROSA, 1988, p. 23).

Essa aproximação afetiva dialoga com as distâncias que se impõem às diferenças entre o seu mundo de narrador letrado e o universo infantil e fantasioso da menina, além do que pobre, pleno de carências. O narrador se põe claramente estranho e incompreensivo diante das formulações de Nhinhinha. Especialmente uma é importante à dinâmica da estória e da relação entre eles, pois marca o momento de afastamento definitivo do narrador. Isso porque, quando conversavam, e estando ela a falar de parentes já mortos, declarou, rindo, que iria visitá-los. A isso, contrapôs-se o narrador: “ralhei, dei conselhos, disse que ela estava com a lua. Olhou-me, zombaz, seus olhos muito perspectivos: - ‘*Ele te xurugou?*’ Nunca mais vi Nhinhinha. Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres” (ROSA, 1988, p. 24).

A partir daí, seus relatos são baseados no que soube indiretamente, ou seja, ele não foi testemunha de qualquer dos feitos sobrenaturais de Nhinhinha. Assim, está a distância, ao mesmo tempo em que se aproxima daquele universo ao se dispor registrá-lo em letra, a transpor a narrativa a uma nova dimensão da cultura que não a popular, a da tradição oral. Isso levanta uma curiosa questão: por que há coincidência entre o afastamento do narrador e o início dos feitos milagrosos da menina? Em âmbito ficcional, é plenamente possível que uma personagem como a menina passe a realizar feitos como os descritos, além do que interpretar tais eventos em termos religiosos e sobrenaturais é plenamente verossímil e comum à cultural local do universo representado, do mundo interiorano, da vida rural, desse que é a matéria prima documental da prosa rosiana. No entanto, ou justamente por isso, esse deslocamento da posição do narrador parece sugerir algo mais.

Os indícios parecem estar na forma como é tratado o dado sobrenatural ao longo do livro. *Stricto sensu*, haveria mais um texto no volume que trabalha a matéria sobrenatural<sup>13</sup> e a interpreta religiosamente. É o caso de “Um moço muito branco”, em que, tal qual o outro conto,

---

<sup>13</sup> Ao afirmar isso, está se deixando de lado o curioso caso do pai de “A terceira margem do rio”, a velha de “Nenhum, nenhuma”, o irmão desfigurado e o cavalo beberrão do italiano em “O cavalo que bebia cerveja” e até mesmo a vaca de “Sequência”. Isso porque, embora tenham uma aura ou características que os aproximam de um além-natural, não são tomados pela ótica do sobrenatural ou ainda interpretados religiosamente como sujeitos inexplicáveis em leis naturais e terrenas.

o protagonista é esse articulador milagreiro que parece fora de lugar no mundo, por vezes incompreendido pelo povo, bem como Nhinhinha. As semelhanças são diversas. A própria descrição da personagem ressalta sua estranheza: enquanto Nhinhinha era miúda, cabeçudota e com grandes olhos, ele era muito branco, semidourado, como se tivesse uma outra claridade por dentro da pele, como estrangeiro nunca visto, tipo de outra raça. Suas atitudes eram avoadas, nada ouvindo nem falando, sempre em intenção sonhosa, em sério sentimental, ou seja, sujeito introspectivo, ao passo que voltado a outras atmosferas. Qualidades que lembram muito a menina do outro conto, que parava quieta, pouco se mexia, “com seus nem quatro anos, não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios. Nem parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoas nenhuma” (ROSA, 1988, p. 22).

A estranheza do moço muito branco é, de alguma forma, reforçada pelas versões do preto José Kakende, que mescla ícones religiosos com alienígenas, denotando origem extraterrena ao sujeito. Tudo isso elabora uma aura favorável ao surgimento de feitos milagrosos, que são mediados pela religiosidade, sugerindo-o como santo, enviado do senhor, o que é outro dado repetido de “A menina de lá”. No caso de “Um moço muito branco”, essa religiosidade está entranhada e operante na fatura do texto, com elementos que operam nos diversos níveis narrativos, tanto implicitamente – caso da reedição do Apocalipse e da Segunda Vinda de Cristo, conforme observou Silviano Santiago (1996) – quanto explicitamente, visível nas inúmeras referências, inclusive como marcadores temporais – o moço aparece no dia de São Félix e se vai no dia de Santa Brígida.

E a temporalidade aqui é um dado central à posição do narrador. Isso porque é onde se instaura a distância, já que os eventos narrados aconteceram no século XIX. Isto é, o narrador também não testemunhou os milagres que registra, mas os coletou da tradição oral, em transtornado incerto, como reconhece: “Seja que da maneira ainda hoje se conta, mas transtornado incerto, pelo decorrer do tempo, porquanto narrado por filhos ou netos dos que eram rapazes, quer ver meninos, quando em boa hora o conheceram” (ROSA, 1988, p. 91). Dessa forma, ao passo que está distante dos acontecimentos, e os narra duas ou três gerações depois, escolhe a via do registro popular e oral para recuperar os fatos em detrimento da historiografia que, embora esteja marcada no início do texto pela referência às *Efemérides Mineiras* compiladas por José Pedro Xavier da Veiga, é desfeita ao longo do texto, conforme já defendeu o mesmo crítico já citado: “o conto de Guimarães Rosa se constrói distanciando-se

mais e mais do fato histórico, ou fazendo-o adentrar-se subterraneamente pelos meandros dos caminhos religiosos da comunidade do Serro” (SANTIAGO, 1996, p. 6).

O transtornado incerto significa, então, um movimento de aproximação do narrador ao caso dado nas redondezas da Fazenda do Casco, de modo que se qualifica sua dualidade posicional. E, nesse recurso, a religiosidade atua fortemente como elemento de aproximação, bem cultural ou o modo de expressão que representa a mentalidade daquela comunidade e é incorporado como instrumento formal à narrativa, dado semelhante ao que se vê em “A menina de lá”, embora em menor medida. Diante disso se impõe o incontornável diálogo com a tese de *Céu, Inferno*.

No ensaio já apresentado no capítulo introdutório desta pesquisa, Alfredo Bosi (2003) defende duas considerações referentes ao que se demonstrou nos parágrafos anteriores. Para ele, 1) a religiosidade é a mediação que aproxima Rosa do mundo sertanejo e 2) a perspectiva do escritor é a de quem está junto da mente do sertanejo, à escuta de sua voz, quando esse é suprido afetiva e simbolicamente em algum estágio de felicidade, quando adentra o “reino da liberdade”, o “céu”. Ora, ao prever esse movimento de aproximação na prosa rosiana, está se pressupondo uma distância anterior. Em outras palavras, Bosi (2003) está dizendo que haveria uma distância entre escritor e as criaturas de sua ficção que, no entanto, é amenizada por intermédio da religiosidade incorporada como matéria prima de sua estética, como canal de contanto com o mundo sertanejo. Daí o título do subcapítulo desse ensaio: “do inferno ao céu por um *atalho* da cultura popular” (grifos nossos). Seria por intermédio da religiosidade como manifestação ou eixo da cultura popular que se viabilizaria a perspectiva (que pode ser sinônimo de “ponto de vista”) em que se está junto à mente do homem rural e interiorano, assim descrita pelo crítico:

A exuberância barroca de Guimarães Rosa e o seu aparente dispersar-se na floresta das imagens e dos sons induzem à suspeita de que ele teria evitado a perspectiva clássica, que vê do centro e do alto as determinações centrais da matéria narrada. O escritor teria preferido pôr-se à escuta das vozes singulares que saem da boca dos viventes sertanejos, tomando-as por inspiradas, belas e verdadeiras em si mesmas (BOSI, 2003, p 35).

Em sua leitura, ele inclusive utiliza como exemplo o conto “A menina de lá”, deixando, no entanto, de tocar no ponto suspeito apontado na análise feita neste estudo, que é o afastamento do narrador justamente quando a menina passa a realizar feitos milagrosos, longitude também prevista em “Um moço muito branco”. Ao falar das distâncias, detém-se



apenas no leitor: “...se o lugar é sagrado e aparta-se em um ‘Lá’ remoto ao leitor...” (BOSI, 2003, p. 42). Ele desconsidera que a marcação posicional presente no título via advérbio ‘lá’ ou na ambientação introdutória – “sua casa ficava para trás da Serra do Mim” (ROSA, 1988, p. 22) – tenham relação com a posição assumida pelo narrador. Sobre este, apenas uma afirmação morna: “a visão do narrador posta-se francamente no ângulo de onde lhe seja possível captar a passagem do estado de falta ao de plenitude” (BOSI, 2003, p. 44). A pergunta, então, permaneceria: quais os limites do “de onde lhe seja possível”?

Pondo em paralelo os dois contos, nota-se que, embora os eventos milagrosos se manifestem como recurso de aproximação, eles são “captados” à distância (seja temporal ou estritamente espacial), o que implica em dizer que as considerações de Bosi (2003) se dão apenas se compreendidas numa dinâmica de dualidades, que preveem uma perspectiva aproximada por um lado e distante por outro. Por essa linha, é possível entender que os narradores aí se põem numa posição ambivalente confortável, de onde podem relatar o sobrenatural sem se filiarem às crenças daquela tradição popular, isto é, sem se comprometerem com, sem assumirem, a realidade material (e, talvez, histórica) de fenômenos sobrenaturais. Ao fazer isso, eles não só garantem à narrativa o estatuto de estória, de causo, como delimitam a matéria narrada como o outro. Configura-se, então, em outras palavras, uma “perspectiva de semi-envolvimento cujo relativo afastamento da narração é dado menos por atitude crítica do que pela não compreensão da matéria que a compõe” (COVIZZI, 1978, p. 64). De maneira muito semelhante, ainda, parece valer para o caso desses dois narradores aquilo que Bolle (2004) credits à perspectiva de Riobaldo: “Durante toda a história, ele mantém essa atitude oscilante: ora mergulhando no universo mental dos sertanejos, ora afastando-se dele, mostrando que esse imaginário é uma construção cultural” (BOLLE, 2004, p. 189).

Uma leitura como a aqui proposta complexifica ainda mais a hipótese de Bosi (2003) sobre as distinções entre Rosa e Graciliano, já que para ele há aproximação em um e no outro separação, conforme as mediações. Todavia, em termos de ponto de vista narrativo, a dinâmica parece ser a mesma, dual como a que se tem apresentado neste capítulo, claro que com as formulações estéticas próprias a cada escritor. Isso é assunto que fica em aberto para outros estudos, embora Luis Bueno já tenha trazido luz a ele ao defender que

Com *Vidas Secas*, Graciliano Ramos deu um xeque-mate no romance proletário, deixando a nu as suas limitações, ao mesmo tempo que o elevou a um grau de realização que jamais seria alcançado de novo. Sem deixar de ser romance engajado, o livro é a demonstração cabal de que a fatura artística pode servir para impulsionar o conteúdo político de uma obra, mas o contrário é muito difícil de acontecer. Dentro do horizonte ideológico de toda essa geração de escritores, ninguém conseguiria dar



uma resposta tão completa ao problema da arte que se quer fator atuante no seu tempo. Ninguém figuraria o outro de uma forma tão complexa no plano do pensamento e ao mesmo tempo tão orgânica no plano da arte, porque ninguém fora capaz de preservar o outro como outro, com toda sua complexidade e com suas razões, e assim, nessa inteireza, interessar-se por ele. Precisaríamos de uma visão sobre o homem pobre brasileiro construída noutra horizonte mental para que surgisse, com Guimarães Rosa, outra solução estética eficaz para a figuração do outro dentro da ficção brasileira (BUENO, 2006, p. 664).

O apontamento da dualidade do ponto de vista em “Um moço muito branco” serviu como exemplo de análise de um narrador que tem como uma característica dominante do lugar de onde narra a diferença temporal em relação à matéria narrada. Aí, pressupondo a temporalidade como variante da categoria espacial, é pertinente analisar um outro texto em que essa perspectiva é trabalhada como problema formal, não em nível de memória coletiva, como no transtornado incerto, mas agora em nível pessoal. Trata-se de “Nenhum, nenhuma”.

Nesse conto, figura-se o processo de reconstituição de eventos passados na memória individual do narrador, atravessado por lembranças, esquecimentos, imaginações e pela própria elaboração ou emersão de sua identidade, de modo a aparentar estar assujeitado pela narração, o que produz um relato obscuro, confuso, duvidoso, perturbado e até mesmo disforme, estilo formalmente fraseado em “os dois, o ignorado e o sabido, se perturbam” (ROSA, 1988, p. 47). Revelado e oculto, perto e distante constituirão a dinâmica dessa narrativa de reconstituição problematizada nos domínios do espaço-tempo, atuando como o motor em, pelo menos, três temas que ali se põem em diálogo: 1) a identidade do sujeito, 2) a integração entre narrador e personagem e 3) os dois planos marcados pela diferença gráfica entre as partes a que Guimarães Rosa deu destaque (negrito ou itálico, a depender da edição).

Antes, porém, de iniciar a análise dessas manifestações da dualidade espacial-temporal, é preciso notificar que Ana Paula Pacheco (2006), no capítulo “Cirandas da morte – ‘Nenhum, nenhuma’” tece uma leitura bastante detalhada, completa e apreciável do conto, inclusive apresentando o problema formal observado também aqui, mas apenas como uma parcela do seu estudo. Isso significa dizer que muito do que se desenvolver aqui também poderá ser encontrado no livro de Pacheco (2006) – apesar de que servindo a outra linha interpretativa – o que pode funcionar com um bom ponto de partida. Veja-se:

Em “Nenhum, Nenhuma”, a distância entre narrador e Menino se impõe e a tentativa de reaver o olhar deste radicaliza-se, tornando-se tema. A rememoração é um *esforço* que corre simultâneo ao desenrolar difícil da narrativa: aos poucos, de imagens baralhadas e falhas, vem o resíduo de memória que pode redimir o tempo passado da pura abstração (PACHECO, 2006, p. 50).

*Apesar de tudo, contra as distâncias, resiste um pequeno núcleo narrativo: “Mas um menino penetrara no quarto...” (PACHECO, 2006, p. 52, grifos do autor).*

Na identificação entre narrador e personagem, a dinâmica dual se repete ao longo do texto. Inicialmente, como a citação anterior de Ana Paula Pacheco deixa clara, a aparição do menino, seu adentrar no quarto, dá-se como uma resistência contra as distâncias impostas pela memória. Aí, cabe pontuar o uso do verbo “penetrar” (em detrimento de um simples “entrar”, p. ex.), que implica um esforço reativo, no caso contra a nebulosidade das lembranças. Contudo, nesse momento não há correspondência entre menino e narrador, além do que tudo está meio vago, por isso tanto “menino” quanto “homem” são grafados em letra minúscula.

Aos poucos, as imagens, os resíduos da memória vão se apresentando, especialmente devido às memórias sensoriais, da visão das cores da revista que o menino, sem saber ler, admira, bem como o olfato ativado no apelo sentimental do cheiro jamais sentido de novo. Também a audição está em questão, no homem desfigurado que vai tomando aparência de tio *silencioso*, o que não se confirma, e que é chamado “de nome com aproximada assonância” (ROSA, 1988, p. 47). Aí, então, aparece a Moça, imagem muito expressiva que ata mais um laço com o passado, de que emergem sujeitos, personagens com letra maiúscula. A força sugestiva é tal que promove a primeira correspondência do narrador com os eventos ali relatados: “a lembrança em torno dessa Moça raia uma tão extraordinária, maravilhosa luz, *que, se algum dia eu encontrar, aqui, o que está por trás da palavra ‘paz’, ter-me-á sido dado também através dela*” (p. 47-48).

Apesar da repentina aproximação, a narração continua em terceira pessoa, levantando, logo no próximo parágrafo, um questionamento que atua no contrário distanciamento: o narrador pergunta por que tais lembranças só vinham agora “ferir-lhe” – e aqui o pronome objeto de 3ª pessoa se refere ao Menino – a consciência, e não quando ainda viviam as pessoas que pudessem esclarecer os motivos da estadia dele naquela fazenda. Cria, então, o impasse para a completude da reconstituição dos eventos, para a verificabilidade dos fatos, de modo que vai se configurando um relato que se realiza impossível, ou como afirma Pacheco (2006, p. 49), “que beira todo tempo a impossibilidade”.

Ao passo que diversas lacunas vão preenchendo o texto, criando espécie de bolsões, paralelamente o narrador vai se revelando como Menino, buscando integrar sua experiência narrativa às experiências da infância naquela fazenda. E o exercício de lembrança se impõe como uma luta, entre o passado factual, o vazio do olvido e o onírico. O narrador reconhece

tudo isso, ao notar as imbricações entre presente e passado – “como vivi e mudei, o passado mudou também” (ROSA, 1988, p. 51) – e entre memória e sonho – “então o fato se dissolve. As lembranças são outras distâncias. Eram coisas que paravam já à beira de um grande sono” (p. 52). A essa altura, já é perceptível a diferença de outro plano nos destaques que Rosa dá a alguns trechos e aos quais faz referência em sua carta ao tradutor alemão:

No conto “Nenhum, Nenhuma”, é preciso 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, 2003a, p. 304).

É só nos últimos quatro parágrafos que, enfim, o narrador ocupa o lugar do menino, quando, ao fim do retorno da fazenda, acompanhado pelo Moço, chega em casa. Aí, talvez o que viabiliza essa integração final é o ambiente familiar, a presença dos pais em suas rotinas cotidianas, universo afeito à sua infância. No entanto, mais uma vez, o que parece uma conciliação final entre narrador e infância/passado, por via da memória, o que significaria uma proximidade definitiva, mostra-se também cindido, apartado, justamente na frase final: “Porque eu desconheci meus Pais – eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?” (ROSA, 1988, p. 54). Então, o que se mostrava como uma busca pelo passado se consolida ainda como uma busca identitária, um religar-se, como já havia anunciado o narrador no início do texto: “se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e real, já havido” (p. 48).

Ao se identificar com o menino dos lampejos da memória, o narrador busca aproximar-se ao seu eu, por meio do reatar dessas pontas. Aí é incontornável o diálogo com o conto “O espelho”, dadas as muitas semelhanças. Da mesma forma que o narrador do conto mediano do livro se mete num experimento a fim de devassar o núcleo da sua existência, “*essa nebulosa*” e, ao fim, encontra-se ainda-nem-rostos, uma imagem infantil e incompleta, diante do julgamento-problema que ele enuncia na simples pergunta “Você chegou a existir?” (ROSA, 1988, p. 72), em “Nenhum, Nennuma”, o narrador, com vistas a atravessar a “*névoa*” do passado, identifica-se com o menino, mas, dadas as contrariedades da memória e as imposições do esquecimento, não se reconhece. Ao focar nos trechos em destaque, aquele outro plano, que é onde o narrador mais parece se revelar, é possível notar quão semelhante é o seu discurso com o do outro ao espelho. A comparação a seguir serve de exemplo:

Na própria precisão com que outras passagens lembradas se oferecem, de entre impressões confusas, talvez se agite a maligna astúcia da porção escura de nós

mesmos, que tenta incompreensivelmente enganar-nos, ou, pelo menos, retardar que perscrutemos qualquer verdade (ROSA, 1988, p. 48),

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... os olhos, por enquanto, são a porta do engano... (ROSA, 1988, p. 66).

E o tempo, em ambos os casos “o mágico de todas as traições”, surge como problema epistemológico (relativo ao conhecimento e apreensão da realidade), ontológico (de identidade, da natureza do ser) e, também em ambos os textos, mas mais fortemente em “Nenhum, Nenhuma”, como problema literário, formal. Nessa linha, a personagem Nenha se apresenta como interessante símbolo desse processo estético e filosófico problematizado.

De alguma forma, todos os quatro personagens além do menino têm representações importantes na constituição da identidade do narrador. Em dado momento, o narrador insinua isso: “Atordado, o Menino, tornado quase incôscio, como se não fosse ninguém, ou se todos uma pessoa só, uma só vida fossem: ele, a Moça, o Moço, o Homem velho e a Nenha, velhinha – em quem trouxe os olhos” (ROSA, 1988, p. 53). Além disso, todos sofrem o problema do tempo, que por inúmeras conexões está ligado à morte: o homem estava desenganadamente doente, mortal para qualquer momento; o casal, Moça e Moço, propõem-se a uma espera até a hora da morte para a consecução do amor; e Nenha tinha sua origem perdida no tempo, perpassada pela morte de todos os seus.

As ligações familiares da velhinha se perderem, suas raízes, sua gênese e identidade – o que, paralelamente, é o que busca o narrador, reatar-se com sua infância –, sua longevidade é imensurável e irrastrável: “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” (ROSA, 1988, p. 49). Com essas características, aproxima-se do próprio exercício a que se dispõe o narrador, ao tentar lidar com as impossibilidades da memória, sofrendo os efeitos do tempo, vendo, então, suas vivências passadas como lampejos de vida, como lembranças formadas da “incerta noção” de parentesco entre o vivido e o produto do inconsciente, da imaginação. Nessa linha, Nenha também representa aspectos da narração de “Um moço muito branco”, em que se recuperam os eventos de modo transtornado incerto, “através das gerações, sem ninguém”, de origem perdida no tempo, contado por tantos quantos os inúmeros cuidadores dela, que vão morrendo enquanto ela permanece, tal qual a narrativa perdura para além das gerações.

É preciso pontuar ainda que Nenha era uma velhinha de história, de estória. Há, portanto, a imbricação desses dois registros, o que também se viu no relato dos acontecidos na Fazenda do Casco e nas *Efemérides Mineiras*. Isso permitiria ir ainda mais longe e supor que outra dualidade representada na velha, vida e morte, seja lida em paralelo com os registros estóricos e históricos. Isso porque a História, registro de acontecimentos passados, em muitas de suas vertentes prevê o fechamento, a cristalização dos acontecimentos, daí sua abertura ao sentido de morte como encerramento, como terminalidade de um ciclo/evento. No conto, enquanto o menino achava que Nenha era a morte, do que foi dissuadido pelo Moço e pela Moça, o narrador já entendia que “antes, era a vida. Ali, num só ser, a vida vibrava em silêncio, dentro de si, intrínseca, só o coração, o espírito da vida, que esperava. Aquela mulher ainda existir, parecia um desatino de que ela mesma nem tivesse culpa” (ROSA, 1988, p. 50).

Nesse escopo se somam outras referências que atribuem à velhinha uma conotação de bebê: a dependência, o estar num berço, a comidinha mole, a linguagem só entendida pela tutora etc. Vida e natalidade ou infantilidade podem ser consideradas conotações do sentido de estória em Rosa, quer pela novidade, especialmente prevista no ineditismo de texto que se quer anedota (conforme afirma em “Aletria e Hermenêutica”), quer pela vitalidade de narrativa que se atualiza e se transforma (matura) na tradição popular, na oralidade, isto é, sua constante abertura, contrariamente ao que se dá na História.

Na narrativa de *Primeiras Estórias* o que se vê ainda é a reativa imbricação, a tensão entre estória e História, entre fabulação e realidade material. “Nenhum, Nenhuma” oferece um interessante exemplo. Ainda no início, quando as coisas ainda estão um pouco confusas para o narrador, logo quando a imagem da Moça lhe aparece, surge uma referência que parece deslocada no texto: a data de 1914. “Na verdade, a data não poderia ser aquela. Se diversa, entretanto, impôs-se, por trocamento, no jogo da memória, por maior causa” (ROSA, 1988, p. 48). Pacheco (2006, p. 50), em nota de rodapé e, segundo ela, apenas a título de curiosidade, relaciona essa data com o marco inaugural do período em que a figura do narrador desaparece do quadro histórico, segundo identificação de Walter Benjamin (1936). Essa correspondência com certeza mereceria maior aprofundamento, pois parece revelar uma posição importante para o problema formal que Rosa propõe em *Primeiras Estórias* e que a própria pesquisadora identificou em sua “Nota introdutória” e ao qual se voltará no momento oportuno.

A despeito disso, o que salta aos olhos na referência à data é que ela é um marco na História ocidental, o início da Primeira Guerra Mundial, um dos eventos de maior impacto histórico na humanidade durante o século XX. Ao que se parece à leitura, o dado histórico está

tentando entrar, como que invadindo a narrativa memorialesca, pelas frinchas, impondo-se em demonstrar que a História e a realidade social e material estão também no horizonte na obra, mesmo quando o exercício é clara e predominantemente de fabulação, especialmente no domínio das experiências privadas, caso do texto em pauta. Essa intromissão significaria uma tensão presente em *Primeiras Estórias* que, no entanto, não seria vista em *Grande Sertão: Veredas* ou lá estaria elidida, segundo Pacheco (2009) em outro texto seu, como efeito do *princípio de reversibilidade* apontado por Candido.

Separados por uma janela, por um “lá”, por gerações, ou pelos vazios da própria memória, distâncias estritamente espaciais ou também temporais, os narradores e os objetos da narração em *Primeiras Estórias* compõem um universo por aproximação, sim, mas não sem a demarcação de alguns limites que atuam na direção contrária, o afastamento, e que trazem à tona a questão do lugar de onde se narra, problematizando-o, configurando-o como uma demanda ou impasse formal à obra. A identificação dessa questão já estava em Pacheco (2006), estabelecendo-se ali não só como um problema crítico, mas também como um elemento distintivo do projeto *Primeiras Estórias* no conjunto da obra rosiana, uma “inflexão”, como denominou Kaviski (2013).

*Primeiras Estórias* assinala um novo momento perante as contradições da matéria com que lida, se comparado tantos aos livros de 56 e sua passagem, por assim dizer, mais franca pelo mítico (embora nunca desproblematizada), como a *Sagarana* (1946), volume de estreia mais preso à estilização da cultura oral. Tendo em vista processos sociais em curso, formalizados em suas narrativas, é possível notar a culminação de um modo de ver o universo representado que se decantou como *pergunta do olhar*. Cada uma à sua maneira, as *estórias* trazem novas conformações das *misturas* entre realidades e tradições literárias diversas, e formulam, no concerto dos ângulos narrativos, compreensões do real e alguns impasses a que chegou a obra (PACHECO, 2006, p. 15-16).

Rosa já havia rejeitado o olhar de cima em sua poética do sertão, mas ainda apostava numa perspectiva mais conciliatória entre o letrado e o jagunço, o erudito e o popular. Então, em *Primeiras Estórias*, não só nas unidades, nos textos isolados, como no todo do projeto, vê-se o questionamento, o escamoteamento e desmonte não só dos pontos de vista da classe dominante e letrada, como do inverso, do dominado, e ainda mesmo da fusão integral da voz narrativa com o *outro* objeto da sua narração. Isso demonstraria que, no contexto da modernização brasileira da metade do século XX, horizonte social do livro, não há mais vez para uma perspectiva conciliatória e amena, o caroço do engasgo que Roncari (2001) sugeriu precisava ser, definitivamente, engolido e tornado indigesto.

É esse o sentido e um dos motivos de ser da dualidade espacial dos narradores nessa obra, da aproximação de hesitante distância, dos duplos perto-longe, dentro-fora, pertencente e não-pertencente configuradores da perspectiva do olhar. Haveria ainda mais uma dualidade no ponto de vista a ser analisada, agora a respeito da relação dos narradores com a matéria narrada. É esse o objeto do subcapítulo seguinte.

### 3.2 DUALIDADES RELACIONAIS NOS NARRADORES

Posições ambivalentes podem significar relações ambivalentes. Em *Primeiras Estórias*, a dualidade na relação entre narrador e matéria narrada parece apontar para as ambiguidades da vida social brasileira e dos contrafluxos de seu processo de modernização. Nos quatro contos já analisados com maior detalhamento no item anterior, foi possível observar como essa dinâmica relacional está presente em termos de cordialidade e medo (“Famigerado”), afetividade e estranheza (“A menina de lá”), encantamento e descompromisso (“Um moço muito branco”), identificação e desconhecimento (“Nenhum, Nenhuma”). Além desses, outros textos são narrados sob o mesmo comportamento ambíguo, expressos nos mais diferentes sentimentos: euforia e disforia (“As margens da alegria”, “Os cimos”), temor e curiosidade (“Os irmãos Dagobé”), omissão e cumplicidade (“Fatalidade”), perda e encontro (“Sequência”), repulsa e aceitabilidade (“O espelho”), amor e guerra (“Luas-de-mel”), familiaridade e ausência (“Partida do audaz navegante”), justiça e convencionalismo (“A benfazeja”), divertimento e seriedade reflexiva (“Darandina”), desgraça e amor (“Substância”) e admiração e troça (“– Tarantão, meu patrão”).

No caso do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a posição do narrador e a relação que mantém com a família e com o evento de separação que ali é retratado dão a tônica do relato e revelam os sentidos do engajamento e a problemática do ponto de vista adotado. Nessa empreita de análise, é preciso se balizar pela leitura feita por Ana Paula Pacheco, que já esclareceu alguns dos aspectos do envolvimento entre narrador, a família de Sorôco, a comunidade e o Governo. O seguinte trecho se mostra um interessante ponto de partida:

O narrador mostra uma visão que passa da periferia ao centro dos acontecimentos. No plano das ações, o movimento corresponde à passagem de espectador a participante. Seguindo seu olhar, vamos da cena na esplanada vista em grande angular à aproximação do foco – conversas entre os que aguardam, últimos preparativos para a viagem, modos de Sorôco e das duas –, até chegarmos a uma visão “de dentro” da cantiga. À recuperação de um sentimento profundo de coletividade corresponde uma fatura linguística que apresenta de modo ambíguo a posição do narrador (PACHECO, 2006, p. 182).



Não só a autora está reconhecendo a dualidade da posição do narrador como já sugere um modo ambíguo em sua relação com a matéria narrada, o que estaria representado também a nível linguístico, no uso do termo “a gente” paralelamente a movimentos de inclusão e exclusão, o que confundiria o foco narrativo. O que se vê é que o narrador está como testemunha do ocorrido, de uma perspectiva do meio do povo, o que o faz, também, mas não só, representante da voz da multidão, já que oscila entre individualidade e coletividade. Têm-se aí um primeiro relacionamento ambivalente na constituição do lugar de onde se narra, que marca a necessidade de se identificar ou de se distinguir da multidão. Aliás, é preciso registrar que ali se reuniu muita gente para assistir à partida das mulheres: “as muitas pessoas já estavam de ajuntamento, em beira do carro, para esperar. As pessoas não queriam poder ficar se entristecendo, conversavam, cada um porfiando no falar com sensatez, como sabendo mais do os outros a prática do acontecer das coisas” (ROSA, 1988, p. 18).

Nesse trecho é possível perceber uma das variantes das duas divisões que o narrador se vale em relação ao povo, isto seja, ora se inclui – pelo uso do já citado “a gente” ou do “todos” – ora se exclui, tratando a massa como terceiro – nesse caso utilizando variados referentes, “pessoas”, “o povo”, “os outros” etc. Essa “fórmula” já havia sido reconhecida por Pacheco (2006), mas escaparam à sua análise alguns dos sentidos dessa oscilação. Isso porque, ao que parece, nos momentos em que o narrador se distancia, há uma crítica ou pontuação de uma atitude menos nobre do povo, na qual ele parece não querer ser incluído. No trecho citado no parágrafo anterior, há o desenho de uma espécie de mesquinhez do povo, que em evitar se comover com a situação, atenta-se a futilidades ou hipocrisias sobre quem teria mais informações a respeito do que, em fato, ali se dava. A essas mesquinhas o narrador parece não querer se filiar, daí o uso de “as pessoas”, no sentido de “os outros”.

Além desse momento, isso acontece em outros dois casos que merecem referência. O primeiro, logo no parágrafo seguinte do texto, revela mais um descompasso do povo diante da tragicidade do evento: “A hora era de muito sol – o povo caçava jeito de ficarem debaixo da sombra das árvores de cedro” (ROSA, 1988, p. 18). Assim, buscam uma posição confortável de onde assistir. Note-se ainda que o segundo período da frase carrega uma concordância verbal não usual, do verbo “ficarem” (plural) em referência ao sujeito “o povo” (coletivo, mas singular), espécie de silepse. Mais uma artimanha de distanciamento do narrador, que desloca o verbo para o “eles” em detrimento do uso singular (“ficar”), que poderia servir numa suposta ocorrência de “a gente”, além do que a 3ª do plural é um dos recursos de indefinição do sujeito.

No próximo trecho, o interesse em distanciamento do narrador é ainda mais evidente: “Todos ficavam de parte, a chusma de gente não querendo afirmar as vistas, por causa daqueles transmodos e despropósitos, de fazer risos, e por conta de Sorôco – para não parecer pouco caso” (ROSA, 1988, p. 19). Primeiramente, há aí a concorrência entre “todos” e “chusma de gente”: no primeiro, ele se inclui, pois são todos, a totalidade, e o “à parte” constitui o lugar, ou um dos lugares, de onde narra. Já no segundo, exclui-se, inclusive em um implícito tom de superioridade, já que “chusma” significa multidão, mas também se refere às camadas mais populares, pobres, no sentido de “populacho”, “gentalha”. Além disso, é o momento em que se expõe o lado mais jocoso da cena e cogita menor nobreza do povo em ver naquilo alguma graça, ainda que evite olhar para não desrespeitar Sorôco. Cria-se aqui um paralelo com a outra cena já citada, do povo não querendo se entristecer nem rir. Enfim, o que há e fica claro nesse trecho é o descompasso, a disjunção, entre narrador e povo – nesse caso apenas forjado – e entre ambos e o drama da família.

A ambiguidade das relações do narrador é revelada quando esse descompasso se transveste de solidariedade, o que só é possível ler ao se atentar para algumas justificativas que são destiladas ao longo do texto, deslizes que vão escamoteando a imagem de solidariedade e compaixão que tem como ápice o canto supostamente uníssono ao fim do conto. Um sentimento que parece caber bem à ocasião e que é usado explicitamente no texto é “dó” – “todos diziam a ele [Sorôco] seus respeitos, de dó” (ROSA, 1988, p. 19) –, menos no sentido de compaixão (“sentir com”) e mais semelhante à “pena” (“sentir por”), ou seja, prevê certa superioridade do agente sobre o paciente, além de se tratar de um sentimento sobre o sofrimento que é alheio, do qual não participa o agente.

Ao menos em quatro momentos é possível notar frinchas no discurso de comunhão do narrador e as interpretar na contramão da imagem compassiva que se elabora na superfície da narrativa. Como primeiro exemplo, veja o que o narrador-testemunha coleta em meio à multidão sobre os sentimentos de Sorôco a respeito de sua mãe e filha: “O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência. Sendo que não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio” (ROSA, 1988, p. 19). Trazendo para a realidade, o sentimento expresso nesse trecho é perfeitamente cabível, embora enfrente algumas barreiras da hipocrisia social. O contexto do homem era, sim, de real peleja e desgraça, pleno de dificuldades para cuidar de duas pessoas com deficiência intelectual, o que é profundamente agravado pela pobreza. A despeito disso, o sentimento de alívio e a falta de saudade atribuídos a Sorôco pelas conversas da comunidade não se sustentam ao fim. Após a partida das mulheres, Sorôco entra

num estado depressivo, como o próprio narrador descreve: “Ele se sacudiu, de um jeito arrebatado, desacontecido, e virou, pra ir-s’embora. Estava voltando para casa, como se estivesse indo para longe, fora de conta” (p. 21). Além disso, quando Sorôco repete o canto desvairado, ele está dizendo justamente o contrário: está recuperando o dado irracional, afetivo e musical tornando-o vínculo saudoso, como quem se apega a um objeto de lembrança de um ente perdido. E isso o fez de maneira pública, em meio à multidão<sup>14</sup>, como uma mensagem dirigida ao povo, dizendo que, sim, sentia falta delas e que aquilo não lhe era alívio, mas sim lhe doía, como a própria melodia daquela chirimia. Aí, procede na mesma linha de sua mãe, quando passa a acompanhar a melodia da menina, como notou o narrador: “Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo – um amor extremoso” (p. 20).

Outro julgamento que o narrador diz ter ouvido em meio às conversas do povo é que a doença delas não tinha cura e que, por isso, não voltariam do hospício em Barbacena: “Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais” (ROSA, 1988, p. 19). O diagnóstico popular se mostra bastante taxativo, desesperançoso. Por outro lado, é possível concluir em outras partes do texto que o povo também não quer mais conviver com esse drama, como se aquela sentença exclusiva e definitiva precisasse ser verdadeira. “Tomara aquilo se acabasse” (p. 20) diz o narrador na iminência da partida. Antes disso, ele comenta a dor que o canto gerava na gente: “era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente” (p. 20). Então, o drama daquela família, de alguma forma, afeta o povo e o narrador, mas para além dos limites do mero testemunho de uma cena trágica, revelando, ao que parece, algum tipo de incômodo quanto à participação da comunidade naquela perda.

Ora, conta a estória que, com a piora do estado de saúde mental das mulheres, Sorôco teve de chamar ajuda e então tiveram de socorrê-lo, dar as providências. Mas o Governo era quem pagava tudo. Assim, a intervenção em socorro era estatal e externa e não comunitária e local. Por outro lado, na mente de Sorôco, está claro que ele tinha pedido ajuda à comunidade, aos seus próximos. Por isso ele diz aos presentes “*Deus vos pague essa despesa*” (ROSA, 1988, p. 19). A partir disso, é provável que uma certa culpa social seja o sentimento a afetar a comunidade e o narrador, já que ela, por falta de recursos, não dispõe de solução suficiente para

---

<sup>14</sup> É preciso lembrar que, a menina “tornou a cantar virada para o povo, o ao ar, a cara dela era um repouso estatelado” (ROSA, 1988, p.20), da mesma forma, como se tivesse se dirigindo a ele ou tomando-o como plateia.

a crise que ali se apresenta. Registre-se que o processo social em que a comunidade, a vida comunitária, não dá conta dos seus já havia sido identificado por Pacheco (2006, p. 187-188).

A autora nota, nos já citados comentários dos populares ali presentes, que há o tratamento do drama familiar como “problema alheio, justificando a decisão de *Soroco*, o que também isenta o grupo” (PACHECO, 2006, p. 187). Dessa forma, a perspectiva tomada na narrativa também deixa transparecer essa tentativa de autojustificação da comunidade da qual se destaca o narrador, o que joga luz sobre a possibilidade de essa dinâmica percorrer todo o texto, inclusive o desfecho, problematizando as ações solidárias ali vistas, que são tornadas ambivalentes pelo descompasso da culpa social sub-reptícia.

Esse descompasso ainda estaria presente em dois fatos. Primeiro, na defasagem entre a grande quantidade de pessoas que estão lá para assistir a despedida e a incapacidade do auxílio mútuo local em socorro àquela família. Segundo, na forma como estimam Sorôco, sugerida, além da descrição física de um sujeito tosco, em dois momentos: quando há referência ao fato de as crianças terem medo do sujeito brutalhudo e de voz grossa; e em outro deslize, mais ao fim do texto, já depois da partida, quando o narrador afirma: “de repente, todos gostavam demais de Sorôco” (ROSA, 1988, p. 21). Ora, a mudança imprevista pressupõe, no mínimo, uma anterior indiferença ao sujeito, uma frágil conexão afetiva que só muda quando ele é percebido sozinho, no oco sem beiras.

Esse estado do personagem tornado sem ascendência nem descendência tem sido interpretado como o sentido de seu nome, o “ser oco”, que, num belo exercício estilístico de Rosa, é deixado isolado no parágrafo, conotando sua separação, trazendo semanticamente a inscrição da falta, como aponta Pacheco (2006, p. 188), que apresenta também outras correlações do nome com palavras indígenas. No entanto, a linha de leitura aqui construída possibilita mais uma interpretação para esse nome isolado no parágrafo. Isso porque se deve levar em consideração o contexto em que ela aparece, o parágrafo anterior e o sucessor. Ambos tratam do sentimento incômodo do narrador diante daquele drama tornado cantiga. É o momento da partida, em que só se escutam as mulheres e o som do trem, o apito da partida, isto é, a prevalência do sopro, no apito e na canção comparada a uma chirimia, uma espécie de flauta.

Desse modo, o ser oco e sozinho simbolizado no personagem também reflete o vazio da comunidade, a sua falta em relação ao *socorro* – palavra que tem muitas semelhanças sonoras com o nome do personagem. Ser oco é, portanto, a expressão de ausências que se dão no âmbito

privado e familiar e também no social e comunitário. Isso porque a solução do drama é distante para ambos, porque desprovidos de recursos: “para o pobre, os lugares são mais longe” (ROSA, 1988, p. 19) percebe o narrador.

O canto final em que Sorôco é acompanhado pela multidão também pode ser considerado uma expressão dessas ausências e descompassos, afirmação que corre os riscos de se discordar da leitura de Pacheco (2006, p. 189), que considera emergir, dessa desagregação simbólica, da família e comunidade também, uma experiência comunitária, uma comunhão pelo “canto dos excluídos” (p. 190). Mas, além dos inúmeros apontamentos feitos até o momento para demonstrar como o narrador se relaciona de maneira ambígua com a matéria narrativa, dois outros indícios apontam para essa interpretação. O primeiro está na forma como o narrador descreve a reação da massa ao perceber que o homenzão está entoando a cantiga de desatino: “A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente...” (ROSA, 1988, p. 21). Ele percebe também que as recorrentes tentativas de autojustificação para o despacho das mulheres ao hospício, já apresentadas nessa análise, corroem-se, de modo que o incômodo, a culpa social emerge com força aquebrando a comunidade. A reação subsequente é o acompanhamento coletivo na cantiga<sup>15</sup>, momento em que se revela o segundo indício, que é a assunção dos limites da daquela solidariedade expressa em coro: “A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga” (p. 21). Ou seja, é o reconhecimento de que a atitude solidária e a comunhão que ali se instauram não vão além daquele ímpeto de dó.

Enfim, está aí o clímax da dualidade relacional do narrador. Dinâmica essa que é sintetizada em uma chave expressiva do texto, anunciada pelo próprio narrador: “Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro” (ROSA, 1988, p. 19). É esse o sentimento que guia a narrativa de maneira ambivalente: parecer de união, mas ser de separação. De certa maneira, o parecer, o “em mentira” se deve muito à perspectiva narrativa, isto é, à operação formal em ficção, que cria esse projeto disjuntivo ante o dado histórico e trágico.

Apesar das divergências com Pacheco (2006), é preciso pontuar que a autora parece seguir um movimento de amortização da visão conciliatória e unificadora do “canto catártico”, que é como ela se refere. Da introdução do primeiro parágrafo de sua análise “em que a compaixão (o sentir com) levará a uma **experiência em sentido forte**, a um só tempo re-

---

<sup>15</sup> Como reforço, pode-se lembrar que Paulo Rónai (2001b, p. 27-28) diz que “a multidão circundante imita-o *sem querer*” (grifos nossos).

união...” (p. 179), ela passa a reconhecer a ambiguidade em que “o canto dos *excluídos* instaura a *comunhão*” (p. 190) e, ao fim, modaliza ao perceber “a partida dolorosa que, entretanto, faz a comunidade experimentar novamente **alguma** *comunhão*” (p. 192) [itálicos da autora e negritos nossos].

A esta altura, resta uma ponta solta da análise aqui empreendida que precisa ser, de alguma forma, discutida. Ela se formula no seguinte problema: ao dizer que o texto sugere movimentos de autojustificação da comunidade que carrega implicitamente uma culpa social transvestida de frágil e superficial solidariedade, deve-se considerar que o povo, no qual se inclui o narrador – esse ainda mais ladino em se esquivar dos julgamentos menos nobres à ocasião trágica – é culpado e responsável pelo drama da separação daquela família? É isso que Guimarães Rosa, como autor implícito, estaria veiculando como mensagem? A resposta não poderia escapar ao princípio formal desse trabalho: sim e não. Em verdade, Rosa estaria figurando a complexidade do sistema social brasileiro e do seu processo de modernização, pleno de frinchas e ambiguidades – aqui, muito possivelmente, no sentido de vício, pejorativo. Resultado disso é o sentimento ambíguo que poderia ser ilustrado e comparado com o sentimento atual de quem assiste ao noticiário nacional e vê as desgraças que assolam este país. Sendo parte da comunidade de cidadãos brasileiros, sente-se incomodado com o cenário e, em alguma parte, responsável, ao passo que, na superfície, tenta terceirizar a culpa: atribuindo aos políticos, ao sistema, ao capitalismo, à especulação internacional, às pessoas más da sociedade, ao diabo etc. Nesse sentido, Rosa estaria muito mais perto do inferno de Graciliano Ramos – de *Vidas Secas*, em que, ao fim, a família sai em fuga esperançosa do futuro na grande cidade, quando a verdade, já sabida pelo leitor, é que eles enfrentarão novas formas de exclusão e opressão mantidas sobre quem é pobre – que do céu que Bosi lhe atribui. Isso, contudo, não exclui aquela provisão simbólica e afetiva considerada pelo crítico – que é um lanço de esperança – já que, ao menos na superfície, há um acalento e homenagem, por sinal uma das mais belas da literatura brasileira, que é assim percebido, especialmente ao se considerar uma figura como Sorôco, simples, incapaz de perceber os meandros e complexidades da modernização brasileira, apesar de ser uma vítima dela. Lembre-se que ele já estava agradecido ao povo pelo custeamento das despesas.

Essas ambiguidades só são trabalhadas e tomadas como um problema formal porque, como já se disse neste trabalho ao fim do item anterior, em *Primeiras Estórias* o ponto de vista é problematizado, interrogando a si mesmo e, como no caso do conto em pauta, corroendo-se no exercício de sua própria retórica. Resultado disso é o que Pacheco (2006, p. 18) chamou de

“poética feita de contradições”. Em “Sorôco, sua mãe, sua filha” o narrador se relaciona de maneira ambivalente com o povo, de quem se aproxima e se afasta com vistas a aderir ou não às atitudes tomadas pela massa diante do drama familiar; e com Sorôco, com quem oscila entre solidariedade e culpa social, afetividade e falta.

A culpa como polo de dualidades no relacionamento entre narrador e matéria narrada se repete ainda em outros contos, principalmente em um âmbito mais pessoal, diferente do que se viu no texto anterior. O caso mais exemplar nesse sentido diz respeito à relação entre filho e pai em “A terceira margem do rio”, texto que guarda algumas semelhanças com o anteriormente analisado: trata-se também de um contexto de partida, de desagregação familiar, os fatos repercutem publicamente naquela comunidade que acaba por se envolver naquele drama privado, há um meio de transporte simbólico que figura o problema ali vivido (lá trem e trilhos, aqui canoa e rio), a saudade ou demanda por re-união atua como sentimento predominante, a mobilidade como dinâmica espacial, relação de dependência de cuidado entre personagens, a irracionalidade como princípio desarticulador,

Em termos espaciais, a mesma dualidade posicional é percebida entre o narrador e seu pai, na verdade definida exatamente como o lugar, ou não-lugar, “lugar nenhum”, assumido pelo homem, que “se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele” (ROSA, 1988, p. 33). E é nesse cerne que se consolida a principal dualidade na relação parental, representada no duplo trânsito-permanência, dinâmica que se abre às mais diferentes linhas interpretativas, (psicanalítica, metafísica, materialista, mitológica) e que se manifesta, com maior força, afetivamente por meio da culpa que ali se instala.

Essa dualidade está expressa na sentença da mãe quando no momento da partida, como frase que guiará o destino do pai: “*Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*” (ROSA, 1988, p. 32). Ela é imperativa sobre o ir, o permanecer (lá e aqui) e o não voltar (aqui), o que, com a gradação no uso pronominal ali inscrita (Cê, ocê, você), não só vai constituir o pai como sujeito em sua sina, como vai representar que essa identidade implica a relação entre proximidade (“*cê*”) e distanciamento (“*você*”) entre homem e família (ou comunidade, em maior amplitude). Diante da posição da mãe, nota o narrador, o pai suspende a resposta, o que soa com um reflexo da sua atitude suspensiva ao longo de toda a trama: ele estará suspenso entre o partir e o ficar, entre a presença e a ausência, entre o aqui e o além, dualidades espaciais que dão a base para um estar “diluso” do personagem barqueiro.



Para Pacheco (2006, p. 146), a frase proferida pela mãe expressa sua impotência diante da decisão do marido, ao passo que tenta tornar essa mesma vontade alheia, imposta violentamente, em um imperativo seu. A autora pontua ainda que, para horror da mãe, as palavras se tornam realidade em sua ambiguidade, como se fossem dotadas de força mágica: o marido não parte, nem volta nunca mais. Wisnik (2004), em curso organizado pela TV Cultura, também concorda que a frase da mãe elabora um imperativo seu diante da impossibilidade de reverter a decisão do pai, marcando pela progressão no uso dos pronomes o distanciamento. Essa é a interpretação hegemônica, a quem poderíamos somar também Rodrigues (2016, p. 226), quem, além de concordar com os outros dois uspianos, nota que a mãe vai se mostrar ambígua em relação ao pai, relativizando sua sentença ao demonstrar posterior preocupação com o marido.

O que a fortuna crítica ainda não observou são os efeitos da sentença materna para o filho. Ora, a estória é narrada por sua perspectiva, de modo que os detalhes selecionados revelam sua ligação com os eventos, e, conseqüentemente, aquilo que o marcou e a sua mentalidade. Narrado predominantemente no estilo indireto, há apenas quatro momentos em que se permite a citação direta, das quais três são suas próprias falas e, apenas uma de outro personagem, que é a frase em pauta. Outro dado que reforça a importância da sentença materna para o narrador é a distância temporal a que sobreviveu a lembrança, já que se narra da velhice, em cabelos brancos, tardiamente, como ele registra: “sei que agora é tarde” (ROSA, 1988, p. 37).

A dualidade trânsito-permanência, expressa pelo imperativo da mãe destinado ao pai, ao que parece, também se aplica ao filho, configurando seu existir e sua narração. É preciso lembrar que, no momento da partida, o pai chama o então menino, que, com medo da mãe, vê-se em uma encruzilhada entre ambos. Obedecendo ao pai, ele o acompanha e lança uma pergunta, que será a segunda fala direta do conto: “*Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?*” (ROSA, 1988, p. 33). Em sua proposta, é possível dizer que está ressoando o “*cê vai*”, o desejo por acompanhar o pai na embarcação que se perceberá ter lugar apenas para um, de modo que o homem, com um gesto, nega o pedido do filho e lhe dá benção.

A partir daí, a narrativa segue apresentando os desdobramentos da jornada do pai a nenhuma parte: o estorrecimento da comunidade, as repercussões públicas, as mudanças na rotina e organização da família, os novos destinos para alguns deles, enfim, a convivência com aquela inusitada realidade, estranha verdade: “A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. Tiro por mim,

que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos” (ROSA, 1988, p. 34). O filho-narrador, deixado em suspenso pelo pai que suspendeu todas suas respostas à família, então, não consegue se livrar da ausência paterna, preocupação que se manifesta em cuidados, provisão de mantimentos diversos ao navegante eterno. Essa relação ambígua de falta e presença vai se elaborando como culpa e obsessão que terá, no exercício da narração, a busca pelo perdão.

Dessa forma, onde ressoava o “*cê vai*”, a ruptura, ecoará, também, o “*ocê fique*”, a paralisia, vaguidão, do filho, que espelha o pai, que repete a sina da profecia materna. Aí, é necessário apontar a terceira fala do conto, que ressalta a forma como o filho busca a permanência do pai em si, trecho sobre o qual vale a referência completa do contexto em que aparece, a fim de destacar a dualidade na forma como o narrador se relaciona com seu pai: “Nem queria saber de nós; não tinha afeto? Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: – ‘*Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...*’; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade” (ROSA, 1988, p. 35). O questionamento do afeto paterno convive com a necessidade afetiva de demonstrar a herança mantida pelo filho. Destaque-se, ainda, que a fala em citação direta poderia ser aplicada ao espelhamento da sina do pai repetida por ele.

Isso porque o que se notará é que o filho repete o abandono, em uma ruptura com uma vida que seria a sua, uma existência própria descolada dos laços paternos, e também a paralisia, de alguém que fica à deriva, em suspenso na vida. Diz ele, logo após relatar as mudanças que todos os outros membros da família realizaram em suas vidas: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida” (ROSA, 1988, p. 35). Então, como consumação, ecoa na quarta e última fala direta do conto o veredito materno imprescritível, “*você nunca volte*”:

E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: – “*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 vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...*” E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo (ROSA, 1988, p. 36).

Sentindo a velhice chegar e se reconhecendo um homem triste e culpado sem saber do que, o filho-narrador toma a ideia de, enfim, assumir o lugar do pai e, de algum modo, livrar o pai e a si mesmo das paralisias, romper definitivamente com a existência própria, sua subjetividade, e se sacrificar inteiramente em lugar do outro, cumprindo a pena da culpa

desconhecida<sup>16</sup>. Essa atitude mobiliza o pai depois de tantos anos, fazendo-o ir ao seu encontro. No entanto, diante da concordância do canoeiro, ele foge, porque o pai lhe pareceu vir do além. Essa cena instaura um sentido amplo de morte no conto, podendo ser tomado como “falimento” – palavra utilizada pelo próprio narrador – das possibilidades de reversão da culpa, da reintegração dos sujeitos e da completude da travessia.

Constitui-se, assim, uma terceira margem em que se espelham pai e filho, como um caso clássico freudiano, convivendo em um não-lugar, que, por assimilação, é um não-encontro, ou um encontro de ausências: o pai ausente para o filho e o filho ausente em assumir o lugar do pai. Ao mesmo tempo, essas ausências são os preenchimentos do destino de ambos, como bolsões de vazio: a ausência do pai preenche a vida do filho como projeto existencial – ou “obrigação”, “desígnio”, nos termos de Pacheco (2006, p. 148) – e a ausência do filho é que mantém o pai eternamente em sua canoa. Essa terceira margem do rio é o dado inusitado, a quebra da realidade – “Aquilo que não havia, acontecia (ROSA, 1988, p. 33)” –, não-lugar onde se encontram pelos desencontros pai e filho, onde não há vida subjetiva para ambos e onde o movimento é a encenação da paralisia, lugar ambíguo em que se elabora uma relação ambivalente entre narrador-filho e pai.

Ao fim, é notório, não há expiação. Apesar disso, é preciso perceber que a narração deseja assumir esse papel, com vistas ao perdão, que é deixado explícito pelo pedido reiterado e corrente (como o rio) do penúltimo parágrafo: “E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão” (ROSA, 1988, p. 37). A indicação conclusiva, solicitação de que, em morte, o lancem ao rio numa canoinha, também funciona nesse sentido, com a ressalva de que a dualidade trânsito-permanência é invertida: a mobilidade de “nessa água que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (p. 37) conviveria com a paralisia da morte.

Como conclusão, resta uma pergunta, levantada como hipótese no início deste item e já respondida para o caso específico de “Sorôco, sua mãe, sua filha”: mesmo se tratando de drama familiar e pessoalíssimo a pai e filho, a dualidade na relação entre narrador e matéria narrada apontaria, em algum sentido, para as ambiguidades da vida social brasileira e dos contrafluxos de seu processo de modernização. Em outras palavras, está em perspectiva um horizonte (ou quadro, ou moldura, ou ainda margens, para fazer referência aos contos das bordas do livro)

---

<sup>16</sup> Note-se como, ao fim do parágrafo, ele afirma estar no “compasso do mais certo” ao avaliar sua definição, julgamento já utilizado no relato para se referir à necessidade de o pai tomar um caminho, o da volta ou o da partida definitiva: “e, ele, ou desembarcava e viajava s’embora, para jamais, o que ao menos se condizia *mais correto*, ou se arrependia, por uma vez, para casa” (ROSA, 1988, p. 33, *grifos nossos*). Os trechos dialogam e expressam a demanda por uma decisão definitiva, pela superação do impasse, que, todavia, não ocorre.

histórico nacional? A resposta é sim, e uma proposta para essa dimensão materialista compõe o cerne da leitura de Pacheco (2006).

A pesquisadora aponta que, em “A terceira margem do rio”, está retratada a ordem paternalista conservadora brasileira, fortemente presente nas zonas interioranas, mitificada ali em seu processo de modernização, que é de ruptura e, contraditoriamente, de paralisia. A partida do pai e a benção do filho, em tom marcadamente ritualístico, sinalizaria o movimento de renovação (oxigenação) da ordem, em suas mesmas estruturas, como expiação daquilo que se tornou suscetível ao tempo (o chefe) para que a essa ordem não pereça; tudo isso pensado no escopo de um campo semântico religioso ali codificado. Todavia, ao se situar em um não-lugar encenando também a paralisia, a imagem paternal interrompe o desenrolar histórico, especialmente por prender o filho a uma indefinição, que esteriliza o revigoramento simbólico, já que ele não só não assume seu lugar, como não se torna pai nem constitui família. Isso permitiria concluir que “a ordem conservadora não se renova mas o trânsito para algo novo, permitido pelo luto, também não se faz” (PACHECO, 2006, p. 160).

Esse seria mais um exemplo da aplicação da tese da autora para a leitura do conjunto de *Primeiras Estórias*, em que enxerga a internalização ou tentativa de apagamento de questões históricas, abstraídas no mito (outro rótulo utilizado para isso é “História ontologizada”, que deixa clara a previsão da noção de dualidade também como núcleo da proposta de Ana Paula Pacheco) ou costuradas pelas frinchas das formas míticas, fenômeno esse considerado como princípio formal da obra. No caso de “A terceira margem do rio”, Rosa tece magistral costura entre a experiência mítica (veja-se, por exemplo, a força de temas como morte, travessia, ritualização, transcendência e de elementos como o rio, a canoa, os alimentos oferendados), os dilemas humanos (visíveis na relação edípica, na carga da culpa, na constituição do sujeito) e o ritmo histórico brasileiro, revelando nessa imbricação as dualidades de um trânsito parado, especialmente configurada e configuradora do ponto de vista narrativo.

Para além da conclusão, mas a fim de consolidar a generalidade da resposta afirmativa à hipótese de que a dualidade relacional dos narradores de *Primeiras Estórias* aponta para as ambivalências do processo de modernização em moldura, é possível citar, ainda que brevemente, outros textos em que se confirma essa relação. Veja-se, por exemplo, o caso de “Nada e a nossa condição”, texto bastante valorizado por Ana Paula Pacheco, em que o narrador conta a estória de seu Tio, como quem deseja resgatá-lo como figura lendária, perspicaz, próspera e solidária. Acontece que, ao passo em que narra como seu Tio superou a morte da esposa, casou bem as filhas, supriu-as financeiramente, doou suas terras aos empregados e os

orientou em seu cultivo, enfim, ressaltando sua excelência, corrói, nesse mesmo exercício de retórica, a perspectiva dominante<sup>17</sup>, revelando nas entrelinhas um patriarca dominador que se agarra às últimas raízes de poder (como o acúmulo de capital) de um sistema em processo de mudança. Assim, nessa relação ambivalente do narrador, são figuradas as tensões sociais envolvidas nas questões de posse da terra, tema caro à realidade social deste país.

Oscilando entre omissão e cumplicidade, outro narrador, do conto “Fatalidade”, não só parece não se envolver muito com o problema de Zé Centeralfe, como, ainda assim, torna-se cúmplice do homicídio vingativo incentivado e executado pelo amigo delegado. Este, enquanto articula pensamentos superiores, filosóficos e eruditos, no exercício da lei, manobra-a conforme seu particular interesse e julgamento, justificando suas ações tanto nas contradições do próprio exercício jurídico no contexto brasileiro quanto nos pressupostos filosóficos que são enjambrados nessa realidade social. Curioso é ainda notar como a posição e relação dual do narrador não só o faz cúmplice como, pela tônica do relato, o protege. Daí um dos sentidos do insistente uso de “Meu amigo”: recado de protecionismo, de “costas-quentes”. Essa afetividade no escopo das relações políticas se verá repetida em “Luas-de-mel”, em que a dualidade amor e guerra do narrador dá a tônica das relações, especialmente as mantidas no âmbito do coronelismo e das coalizões políticas e militares, que se inscrevem como moldura histórica do texto.

---

<sup>17</sup> A esse respeito, além da análise de Pacheco (2006), consultar Kaviski (2013).

#### 4 DUALIDADES NA ARQUITETURA COMPOSICIONAL

Em última instância, este estudo está percorrendo o fio da meada que sugere haver coerência e coesão em *Primeiras Estórias*, entrevendo, na aparente reunião de contos, um projeto integrador que tende a relutar com o desmonte e isolamento dessa unidade, opinião essa repercutida de maneira insistente pela fortuna crítica. Por outro lado, é preciso considerar que muitos dos contos ali presentes tiveram publicação independente, indicando o contrapé da elaboração do projeto. Disso resulta a proposta de interpretação da arquitetura do livro como ambivalente, podendo ser expressa na ambiguidade do termo “unidade”, muito aplicável ao caso, já que se refere “a cada um”, a “singular”, a “único”, de um lado, e, de outro, a “coordenação de partes”, “união”, “uniformidade”. Sendo assim, neste capítulo se discutirá a dinâmica de uma arquitetura em que os contos funcionam como unidades singulares ao mesmo tempo em que respondem a uma leitura em conjunto, na linha do que já apontou Rónai (2001b, p. 25): “nisto já antecipamos a característica dominante da coletânea: sem embargo de sua extrema diferenciação, as vinte e uma estórias acabam dando uma impressão de homogeneidade perfeita”. Nessa empreita, além de uma breve discussão de aspectos editoriais do livro, será possível pôr à prova uma tradicional perspectiva de leitura: o espelhamento dos contos.

Antes, entanto, é preciso registrar a existência de dois estudos de relativa repercussão que, ainda que de maneira incipiente e com diferenças metodológicas e teóricas, abordam esse problema estrutural de *Primeiras Estórias*. O primeiro deles é “Análise estrutural de Primeiras Estórias”, de Maria Luiza Ramos (1968), publicado inicialmente em *O Estado de São Paulo*. A despeito da visão estruturalista, alguns pressupostos parecem servir bem ao que se tem elaborado aqui. Veja o que a autora fala sobre a estrutura global do volume como objeto de pesquisa:

... o método estrutural vem demonstrando que a crítica literária deve incidir em unidades cada vez mais abrangente, uma vez que o sentido emana, sobretudo, do sistema de relações entre diversas partes, de uma peculiar sintaxe entre elementos heterogêneos. Assim, num livro de poemas, ou num volume de contos, a análise deve ser orientada no sentido do levantamento da estrutura global, determinada pelas constantes evidenciadas nas singularidades de origem e, ao mesmo tempo, determinante dessas mesmas singularidades, devido ao refluxo da pressão estrutural. Cremos que, dificilmente, se encontrará uma obra que exemplifique tão bem a validade da análise estrutural quanto às *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa” (RAMOS, 1991, p. 514).

A partir dessa concepção de que ao livro subjaz uma matriz, da qual derivam todos os textos, Ramos apresenta um levantamento das palavras mais frequentes, entendendo que

compõem um mesmo campo semântico, do qual o “surpreendente” seria o denominador comum, termo que, por sua vez, vincula-se à ideia de “móvel mundo”, o valor paradigmático repetido em todas as estórias. Em última instância, esses sentidos convergem para a problemática central, que é “a falta de lógica da existência, ou a angústia provocada pela insegurança da vida humana” (RAMOS, 1991, p. 519). É em tornos desses itens que a autora acredita que se elabora a estrutura global organizadora de *Primeiras Estórias*.

O segundo estudo crítico é o ensaio de Kathrin Rosenfield, “A poética das *Primeiras Estórias*”, do livro *Desenveredando Rosa* (2006). A autora usa explicitamente o termo “arquitetura” (bem como a “arquitetônica”) da obra, na qual, amparada pela comparação com o escritor austríaco Robert Musil, identifica um ordenamento, ainda que em meio a diversidade das 21 estórias:

Embora ‘diversas’ temática e estilisticamente, as vinte e uma narrativas das *Primeiras Estórias* não são uma sequência aleatória, mas um ciclo de ‘exercícios’ no duplo sentido da palavra: exercícios espirituais ou meditações e exercícios de virtuosismo que lembram certas composições musicais, cuja finalidade é a de treinar a habilidade das mãos (ROSENFELD, 2006, p. 152).

Sua formulação a respeito da “arquitetônica” da obra, além de prever o espelhamento entre contos, cria hierarquias entre os textos de “maior e menor nobreza estética” (ROSENFELD, 2006, p. 159), isso porque apenas seis textos formariam a base forte dessa construção, as colunas, divididas em duas tríades: a primeira, composta por “As margens da alegria”, “O espelho” e “Os cimos”, organiza o espelhamento entre os textos, que se emparelham como opostos simétricos; a segunda, composta por “A terceira margem do rio”, “Nada e a nossa condição” e “A benfazeja”, retoma alguns núcleos temáticos fundamentais de *Grande Sertão: Veredas*. A partir disso

as estórias nºs 1-11-21 e 6-12-17 fornecem um ‘esqueleto’ forte, que sustenta as demais estórias. Nas duas ‘tríades’ primam (apesar da aparência ‘regional’ e anódina) o elemento místico, a ‘visão’ metafísica e o vislumbre ético, enquanto essa característica está mais atenuada nas demais estórias, que preenchem como intervalos de 4 batidas ‘moles’ os espaços entre as estórias do ‘esqueleto forte’” (ROSENFELD, 2006, p. 160).

Essas duas linhas pouco serão aproveitadas neste capítulo, mas servem de base para o uso do termo “arquitetura”, no qual o interesse é aludir à estruturação da obra, à sua composição como conjunto de estórias, definida por meio da produção, seleção e organização de textos produzidos em determinado intervalo histórico, reunidos, então, em torno de um projeto



estrutural em que atuam em relação. *Lato sensu*, a arquitetura tem sido discutida ao longo de toda esta pesquisa, já que a todo momento se tem como norte sua estruturação, do qual a dualidade é o princípio organizador. Especificamente neste capítulo, porém, estão em foco as relações estabelecidas entre os textos.

Um fato importante e quase não explorado pela crítica literária diz respeito à publicação de uma quantidade expressiva de textos do livro em jornal. Isso porque, em 1961, ano anterior à publicação de *Primeiras Estórias*, Guimarães Rosa assumiu uma coluna no jornal *O Globo*, intitulada “Guimarães Rosa conta:”, em que publicou 34 vezes, sempre aos sábados, de 7 de janeiro a 26 de agosto. A seção literária tinha por título “Porta de Livraria” e era assinada e organizada por Antonio Olinto – que a havia iniciado em 3 de dezembro de 1956<sup>18</sup>, sendo mantida até meados de 1974. Nela Rosa publicou contos e poemas (estes utilizando heterônimos em que brincava com anagramas de Guimarães Rosa: Soares Guiamar, Meuriss Aragão, Sá Araújo Segrim). Guimarães Rosa estreou em *O Globo* ao lado de outra personalidade da literatura brasileira: Carlos Drummond de Andrade. A edição de 7 de janeiro de 1961 trouxe na capa a estreia da colaboração de ambos:

#### Drummond e Guimarães Rosa em O GLOBO

Uma notícia certamente grata para os leitores de O GLOBO, especialmente para os que mais se detêm nas nossas páginas literárias: Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa estão hoje nas colunas de “Porta de Livraria”. Não é necessário reeditar aqui tudo o que se tem dito em louvor dos dois admiráveis escritores para acentuar a importância da inclusão desses nomes entre os grandes colaboradores de O GLOBO. Guimarães Rosa está em nossa seção literária todos os sábados em “Guimarães Rosa conta:”. Drummond, também com uma página de excepcional qualidade, aparece hoje e aparecerá outras vezes, para satisfação de O GLOBO e dos seus leitores (GLOBO, 1961, p. 1).

Das 34 publicações (que compreendem número maior de textos, já que, quando publicava poemas, eram sempre 3 ou mais por vez), 19 foram reeditadas em *Ave, Palavra* (1970, póstumo), 3 em *Tutaméia* (1967) e 12 em *Primeiras Estórias* (1962)<sup>19</sup>, ou seja, todas estão

<sup>18</sup> A capa da edição de 26 de novembro de 1956 (ANO XXXII – Rio, segunda-feira – N.º 9375) anunciava o lançamento dessa seção especializada: O título estampava “PORTA DE LIVRARIA: Uma Seção Especializada Que é Mais um Serviço de O GLOBO a Seus Leitores”.

<sup>19</sup> Aqui é importante pontuar que circulam pelo menos duas publicações facilmente encontradas na internet que indicam número equivocado de textos de *Primeiras Estórias* oriundos do jornal. A primeira é o artigo de Sanseverino (2012, p. 1) que aponta 11 textos; o segundo é do próprio jornal *O Globo*, divulgado em “Hiperliteratura” (Infográficos, disponível em <<https://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/joao-guimaraes-rosa.html>>), conforme pesquisa de Cláudio Soares, em que também menciona 11 textos, em um aparente erro de cálculo (já que considera as 34 publicações no jornal, citando as 19 reeditadas em *Ave, Palavra*, 3 em *Tutaméia* e as supostas 11 em *Primeiras Estórias*). É possível que um tenha obtido a informação do outro, daí o repetido engano.

reunidas em livros atualmente. Tanto a estreia quanto o encerramento da colaboração de Guimarães em *O Globo* foram com textos que hoje estão publicados em *Ave, Palavra*: “*De Stella et Adventu Magorum*” e “Evanira!” respectivamente.

Muito possivelmente, os limites e rotinas da publicação periódica tenham sido o pontapé para Rosa explorar o conto curto, dando origem à sua linhagem de histórias (das quais organizou as primeiras e as terceiras). No caso do livro de 1962, o primeiro texto a aparecer na coluna de 1961 é “Sorôco, sua mãe, sua filha”, em 18 de março<sup>20</sup>, ou seja, dez publicações ou mais de dois meses após a estreia. Para apresentar os textos e a cronologia em que aparecem no intervalo de publicações que compreende aqueles que compõem as *Primeiras Estórias*, elaborou-se o seguinte quadro:

TABELA 1 – TEXTOS PUBLICADOS NA COLUNA “GUIMARÃES ROSA CONTA:” (1961) NO INTERSTÍCIO ENTRE A PRIMEIRA E A ÚLTIMA APARIÇÃO DE ESTÓRIAS POSTERIORMENTE REUNIDAS EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

| DATA DE PUBLICAÇÃO <sup>21</sup> | TÍTULO DA PUBLICAÇÃO (ou do texto ou textos, se for o caso)   | LIVRO DE POSTERIOR PUBLICAÇÃO |
|----------------------------------|---|-------------------------------|
| 1961.3.11                        | Zôo   | <i>Ave, Palavra</i>           |
| 1961.3.18                        | “Sorôco, sua mãe, sua filha”  | <i>Primeiras Estórias</i>     |
| 1961.3.25                        | “Circo do Miudinho”   | <i>Ave, Palavra</i>           |
| 1961.4.1                         | Poemas de Soares Guiamar, “Outras coisas de Poesia”:<br>“Os três burricos”; “Motivo”; “Teorema”; “Alongo-me”;<br>“Adamúbies”  | <i>Ave, Palavra</i>           |
| 1961.4.8                         | “O Famigerado”  | <i>Primeiras Estórias</i>     |
| 1961.4.15                        | “A terceira margem do rio”  | <i>Primeiras Estórias</i>     |
| 1961.4.22                        | “Melim-Meloso (sua apresentação)”   | <i>Tutaméia</i>               |
| 1961.4.29                        | “Zoo (Parc Zoologique du Bois de Vincennes)”  | <i>Ave, Palavra</i>           |
| 1961.5.6                         | “A menina de lá”  | <i>Primeiras Estórias</i>     |
| 1961.5.13                        | “Seqüência”   | <i>Primeiras Estórias</i>     |
| 1961.5.20                        | Novas coisas de poesia, de Meuriss Aragão:<br>“Mulher/ Mar/ Morte”; “Saudade sempre”; “Saudade sempre (versão aflita)”; “A ausente perfeita”; “A espantada estória” | <i>Ave, Palavra</i>           |

<sup>20</sup> Outro equívoco de Sanseverino (2012, p. 1) é afirmar que os contos que vieram a compor *Primeiras Estórias* foram publicados em Abril de 1961, quando, em verdade, eles compreenderam o intervalo de março a agosto desse ano.

<sup>21</sup> Optou-se por utilizar o formato invertido (ano.mês.dia) de data para maior facilidade na classificação cronológica.

|           |  |                           |
|-----------|--|---------------------------|
| 1961.5.27 | “Jardim fechado”   | <i>Ave, Palavra</i>       |
| 1961.6.3  | “A velha”  | <i>Ave, Palavra</i>       |
| 1961.6.10 | “Os irmãos Dagobé”   | <i>Primeiras Estórias</i> |
| 1961.6.17 | “A caça à Lua”   | <i>Ave, Palavra</i>       |
| 1961.6.24 | “Zoo (Jardin des Plantes)”   | <i>Ave, Palavra</i>       |
| 1961.7.1  | “As margens da alegria”  | <i>Primeiras Estórias</i> |
| 1961.7.8  | “O cavalo que bebia cerveja”   | <i>Primeiras Estórias</i> |
| 1961.7.15 | “Os cimos”   | <i>Primeiras Estórias</i> |
| 1961.7.22 | Sempre Coisas de Poesia, de Sá Araujo Segrim:<br>“Distância”; “Contratema”; “Rota”; “Recapítulo” | <i>Ave, Palavra</i>       |
| 1961.7.29 | “Um moço muito branco”   | <i>Primeiras Estórias</i> |
| 1961.8.5  | “A benfazeja”  | <i>Primeiras Estórias</i> |
| 1961.8.12 | “– Tarantão, meu patrão”   | <i>Primeiras Estórias</i> |
| 1961.8.19 | “Recados do Sirimim”   | <i>Ave, Palavra</i>       |
| 1961.8.26 | “Evanira!”   | <i>Ave, Palavra</i>       |

FONTE: o autor (2019).

Assim visualizados em quadro é possível extrair algumas considerações sobre a gênese da elaboração de *Primeiras Estórias*. A primeira, facilitada pelo destaque de cor formatado no quadro, é a dispersão cronológica dos 12 textos ao longo do período de colaboração em *O Globo*, em que são vistos intercalados aleatoriamente com publicações de *Tutaméia* e de *Ave, Palavra*. A maior concentração foi em julho e início de agosto, que abrange seis textos, de “As margens da alegria” a “– Tarantão, meu patrão”. Além disso, não há correspondência entre a cronologia da coluna e a ordem no livro.

É notável também o fato de que já estava no jornal a maioria dos principais contos, mais reconhecidamente aclamados e explorados pela crítica literária. Quanto às ausências, pensando a partir da perspectiva do livro, é destacável o conto “O espelho”, o que reforça sua presença organizadora no livro, para além dos sentidos “internos” de sua narrativa. Outros textos organizadores do volume, o inicial (“As margens da alegria”) e o final (“Os cimos”), já estão presentes no periódico, com a diferença de uma semana, intercalados por “O cavalo que bebia cerveja”. Vale considerar, ainda, que se pensada a divisão que “O espelho” gera no livro, os textos publicados no jornal seriam distribuídos de maneira até equilibrada: 7 comporiam a primeira parte e 5 a segunda.

Outro dado que se apresenta, este especialmente pertinente a esta pesquisa, é a variabilidade das contribuições rosianas ao jornal. Os gêneros são dois, poema e conto, por vezes misturados (“Melim-Meloso”, “A caça à lua”, p.ex.). Há também um texto híbrido que flerta com o teatro, contém versos e problematiza o narrador em prosa: trata-se de “Evanira!”. Os temas são muitos: festa e religiosidade (“*Stella et Adventu Magorum*”), animais (Zoo), violência (“O Famigerado”, “Os irmãos Dagobé”), o mágico (“A menina de lá”, “Um moço muito branco”), a infância (“As margens da alegria”, “Os cimos”), amor e segredos de paternidade (“A velha”) etc. A perspectiva e mesmo o estilo são também bastante diversificados: é só serem comparados textos como o já citado “A velha”, “Evanira!” e “O Famigerado”.

Sobre este último conto, note-se a diferença no título da publicação em jornal e em livro, a supressão do artigo definido “o”. A despeito disso, outras mudanças não são visíveis nos títulos dos contos. Há apenas mais um caso que merece atenção: “– Tarantão, meu patrão”. O destaque aqui se refere à presença do travessão, já na publicação em periódico, mantida também no livro – apesar de que a edição de 1988 (24ª edição), da Nova Fronteira, o subtrai no sumário e o mantém no título junto ao conto<sup>22</sup>. É o único texto do volume que possui tal sinal gráfico no título, normalmente utilizado, no início de frase, para indicar início de discurso direto, a reprodução da fala de outro, o que parece ser o caso. Ora, o narrador é o personagem que vivencia os eventos ali relatados, nos quais o protagonista é seu patrão, Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes. Disso resulta um discurso em 1ª pessoa, mas apenas como outros tantos no livro, informação que dispensa maiores detalhamentos. Todavia, está-se tratando da marca de 1ª pessoa presente já no título, como se houvesse o desejo de apontar a divergência com a figura autoral, isto é, como se a figura autoral estivesse cedendo a palavra (ou o espaço de narrador) ao personagem desde o título, sendo necessária uma marca de que não seria o autor a falar. Semelhante caso só há mais um no escopo dos 21 contos: é “Nada é a nossa condição”, em que há o pronome possessivo plural de 1ª pessoa, mas, como se vê, não há qualquer travessão.

Daí a pergunta: qual a razão de ser de tal sinal? Para respondê-la é preciso considerar uma característica central das produções de Rosa em *O Globo* de 1961: a força da presença autoral. Ela está representada com bastante personalidade já no título da coluna, “Guimarães Rosa conta:”, como quem destaca o autor como voz do relato, o que se deve a questões de marketing jornalístico, já que Rosa estava em alta, sob os olhares da comunidade leitora e

---

<sup>22</sup> Em soma, vale pontuar que essa edição também não traz o sumário ilustrado por Luís Jardim, outro desrespeito à obra.

intelectual em expectativa do que se produziria após aquele ano de 1956, atordoado pela magnitude de *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*. Além disso, ao se avaliarem as colunas em que são publicados poemas, o autor cria heterônimos e os apresenta, elaborando narrativas sobre eles. A título de exemplo, cita-se a introdução da publicação de 20 de maio de 1961, “Novas coisas de poesia”:

Perguntam-me por mais versos de Soares Guimarães. Não são possíveis. Ele agora para longe, certo à beira do Riachinho Sirimim, lugar de se querer bem. Tenho, porém, outro poeta de bolso: MEURISS ARAGÃO. Jovem, sem jeito, em sua primeira fase, provavelmente extinta. Vejam, se serve (ROSA, 1961, p. 9).

Rosa estaria brincando aí com o fato de escrever poesia também, o que sempre esteve à margem de sua alta produção. A despeito disso, o que interessa em momento é a maneira como ele anuncia uma voz que não seria sua – ao mesmo tempo em que é, o que denota mais uma dualidade –, ainda que de uma entidade criada. Seria essa a mesma situação do travessão do outro conto citado, daí a necessidade de outra pergunta: por que isso não acontece com “Nada e a nossa condição”? A resposta aqui é mais simples: porque sobre ele não age a força da presença autoral das publicações em jornal. Disso tudo, o que salta aos olhos é a sugestão, pelo uso do travessão, de uma consciência sobre os limites da figuração do outro, de entender as dualidades implicadas no processo de narração do outro e as disjunções entre autoria e voz narrativa, já discutidas em capítulo anterior.

Essa discussão das últimas páginas flertou com a hipótese de que a publicação dos textos no jornal pudesse dar indícios da gênese do projeto, o que não se confirmou à primeira análise. Careceria ainda de maior aprofundamento, especialmente pela linha da Crítica Genética, com o cruzamento entre dados de *O Globo* e documentos relativos a *Primeiras Estórias* constantes no acervo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), o que foge ao escopo deste estudo. A despeito disso, neste momento, o que se pode e vale verificar é a força unitária de cada texto, individualmente, podendo-se, ainda, sugerir a ausência de um “projeto *Primeiras Estórias*” já naquele período, um ano antes da publicação do livro, que aconteceu em setembro de 1962. Por outro lado, refletindo sobre uma suposta ponte entre jornal e livro, ao que parece, Rosa teria percebido uma constante unificadora a partir do qual houve a *apropriação* (palavra bastante pertinente ao caso, para distinguir de “adaptação” ou “coleta/colheita” – estas últimas previstas na raiz de “coletânea”) dos textos já publicados e dos inéditos, encaixados como elementos de uma arquitetura em construção. Esse processo, que não é só editorial, mas de criação literária também, evidencia a dualidade da

estruturção da obra, com textos que são unitários ao mesmo tempo em que se articulam em conjunto.

Uma dúvida que pudesse assombrar essa linha interpretativa se formularia na seguinte questão: essa dualidade na arquitetura não é própria e válida a qualquer volume de contos? Não, porque, neste caso de *Primeiras Estórias*, o elemento integrador não só integra os textos como os articula de maneira não “desmontável”, ou seja, há uma arquitetura mais complexa em jogo. Essa afirmação, com certeza, careceria de maior aprofundamento, o que não é um objetivo deste subcapítulo, embora a proposta de leitura espelhada colaborará nessa direção.

Antes, porém, vale pontuar como a dualidade na arquitetura composicional também está prevista no sumário ilustrado de Luís Jardim, o que colabora com a linha interpretativa aqui elaborada. Curiosamente, a despeito das potencialidades das ilustrações na produção de sentidos para o livro – que não estão só no sumário, mas ao longo de toda a obra quando editada pela primeira vez –, não há grandes estudos que as analisem. O de maior monta é *No jardim de rosa, o serpentear de imagens e palavras: estudo para o livro Primeiras Estórias* (MORAIS, 2018), tese de doutorado cujo objetivo é realizar leituras intersemióticas entre contos e ilustrações. Infelizmente, o escopo do trabalho é bastante reduzido, de modo que são analisados apenas cinco textos. Em todo caso, como aqui a análise se limitará a breves detalhes, a referência vale como sugestão de consulta para maior aprofundamento.

As ilustrações funcionam como índices de leitura de cada conto, em que interagem imagens (desenhos de personagens, p.ex.) e símbolos (p. ex., o naipe de espadas, o signo de Àries) em uma espécie de sintaxe. Por meio delas é possível não só reconhecer sínteses dos fatos ali narrados como também sugestões de linhas interpretativas, ou seja, criam-se ou se colabora na criação de sentidos. Dois exemplos de sintaxes integradoras dos símbolos e da forma como sugerem linhas de leitura são vistos em “Fatalidade” e “– Tarantão, meu patrão”. Na representação do primeiro, um revólver e personagens, com trajes caipira ou policial, portanto ora como cabos de enxada ora espingardas, são organizados em um cálculo matemático.

FIGURA 4 – ÍNDICE DO CONTO “FATALIDADE”, ILUSTRADO POR LUÍS JARDIM



FONTE: Rosa (2001b, p. 172).

O que Luis Jardim está elaborando imagetivamente é a forma como a justiça do conto é posta em termos racionais a fim de se justificar (na verdade, de se forjar) filosoficamente como ato de lei e de destino, como “fatalidade” no sentido transcendental do termo, isso pela visão do delegado, já que pela retórica do amigo narrador esse ponto de vista vai se corroendo em abuso de poder e vingança homicida, ou seja, em uma solução “fatal”. Já na representação de “– Tarantão, meu patrão”, a sintaxe na ilustração é a inscrição dos desenhos de cavaleiros em uma pauta musical, sugerindo uma tonalidade poética-artística ao enredo de vingança do senhor ao seu sobrinho, além do que a força sonora do cavalgar do agrupamento, repetido no título concedido ao velho: Tarantão.

FIGURA 5 – ÍNDICE DO CONTO “– TARANTÃO, MEU PATRÃO”, ILUSTRADO POR LUÍS JARDIM



FONTE: Rosa (2001b, p. 173).

Assim, as ilustrações se mostram elementos riquíssimos da arquitetura do livro, e também privilegiados, já que Rosa participou ativamente da sua produção, propondo esboços a Luís Jardim e controlando os resultados (MORAIS, 2018 p.31; ROSA, 1983). É por esse motivo que a exclusão das ilustrações de algumas das edições publicadas deve ser considerada uma violência à obra, pois não se trata de extras, adendos, *making off* ou brindes do livro: são sim, parte integral do projeto *Primeiras Estórias*, elementos estruturais e componentes dessa arquitetura.

Nesse sentido, também repetem o esquema dual unidade-conjunto. Ao se ler o sumário ilustrado, logo se percebe que, embora cada conto tenha sua própria ilustração, com as peculiaridades que lhe cabem, há um dado que se repete: o símbolo do infinito ( $\infty$ ). Haveria apenas uma exceção, “Nenhum, nenhuma”, falta que, no entanto, não invalida a presunção acima, pois, embora não esteja marcado o símbolo, está presente a ideia de infinito na conjunção de outros dois símbolos,  $\alpha$  (alfa) e  $\Omega$  (ômega). Com essa leitura concorda Morais (2018, p. 91), estudo que ainda vê a ideia de infinito presente ou sugerida em outras imagens (p. ex. nas máscaras da ilustração de “Pirlimpisquice”, na interrogação das de “Famigerado”). No caso de



“Nenhum, nenhuma” ainda é possível notar a presença do símbolo do infinito no traçado do desenho das cabeças interligadas:

FIGURA 6 – ÍNDICE DO CONTO “NENHUM, NENHUMA”, ILUSTRADO POR LUÍS JARDIM



FONTE: Rosa (2001b, p. 172).

O símbolo do infinito é então uma constante que interliga e amarra os contos, presente também na capa das primeiras edições (as amarelas), com uma repetição numericamente bastante sugestiva: sete vezes, se considerada também a contracapa, conforme observou Morais (2018, p. 39). Assim, a função coesiva e integradora do símbolo do infinito representa a arquitetura do livro. A interpretação das simbologias em termos míticos e culturais, no entanto, escapa a este estudo, que se limitou a visitar as ilustrações do livro para pontuar como, mesmo nelas, está presente a dualidade arquitetural em que os contos se comportam unitariamente e também em relação a um conjunto estruturado, costurado ali pelo símbolo do infinito. Algumas interpretações sobre o papel de tais simbologias podem ser consultadas em Morais (2018). Outro símbolo de bastante força simbólica no universo cultural do ocidente e que atua como organizador em *Primeiras Estórias* é o espelho, que também não será estudado aqui no escopo das simbologias, e sim apenas como elemento propositivo de uma organização dos textos em que se criam relações bastante produtivas, dado em reforço à hipótese do projeto estrutural do livro e da dualidade atuante nessa arquitetura. Explorar essa leitura em espelhamento dos contos é o objetivo do item a seguir.

#### 4.1 LEITURA ESPELHADA DOS CONTOS

Embora a fortuna crítica considere a possibilidade dessa leitura emparelhada dos contos de *Primeiras Estórias* há bastante tempo – um dos primeiros trabalhos a levantar essa perspectiva foi o de Consuelo Albergaria, *Bruxo da linguagem no Grande sertão* (1977) –, ainda não há um estudo de grande repercussão que tenha se empenhado em trabalhar com essa

hipótese em todos os textos. Há, sim, alguns artigos<sup>23</sup> que a mencionam ou discutem sem grande fôlego ou que exploram apenas dois contos por vez em leituras comparadas nas mais diferentes perspectivas. Diante desse contexto, o objetivo aqui também não é esgotar as possibilidades interpretativas – que são inúmeras, férteis nas mais diversas linhas teóricas – nem suprir plenamente essa lacuna, mas, sim, enfrentar de alguma forma esse nó crítico, amarrando as análises como argumentos que confirmam a hipótese global da dualidade como princípio organizador do livro. Nesse empreendimento, serão analisados os contos a partir de leituras comparativas, ainda que breves, de modo que seja possível relacioná-los em espelhamento. Quando for o caso, referências que já se detiveram nessa tarefa serão citadas.

Os contos das extremidades do livro têm papel de destaque nessa perspectiva de leitura. Não é à toa que são os mais explorados pela crítica em análises comparativas com os mais diversos interesses e focos: na representação da infância (PERES, 2000; GODOY, 2007), no tempo (JESUS, 2013;), no espaço (DANESE, 2014; BRANDÃO, 2013), na figuração da modernização brasileira (PACHECO, 2006; ABDALA JR., 2016;) etc. Assim, mostram-se como o exemplo mais evidente de espelhamento, que, na dupla experiência do Menino e na marginal construção da grande cidade, emoldura o livro.

Enquanto o retorno ao mesmo lugar da viagem do primeiro conto sugere repetição, continuidade, as experiências vividas, ao serem comparadas, revelam um reflexo invertido, como o dos espelhos comuns, além de que o Menino carrega os aprendizados obtidos no primeiro momento. Em “As margens da alegria” ele experimenta ápices de alegria: uma viagem só com os tios, em avião especial, recebendo todos os mimos – doces, atenção, carinho, sanduíches –, desejos atendidos antes da consciência das necessidades. Depois, o peru e sua cauda, imperial, belo, que surpreende e cativa a criança. Ao mesmo tempo, a morte do pássaro o leva à grande frustração, à queda daquele voo de alegrias: “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente?” (ROSA, 1988, p. 10).

Nesse trecho fica clara a brusquidão da perda e da mudança de estado, o que significará para o menino o aprendizado das inconstâncias e ambivalências da vida, das margens da alegria. Tudo isso numa dinâmica predominantemente eufórica, resgatada no alegre encontro com o vaga-lume, símbolo dessa intermitência. E em meio às experiências privadas do menino, vão se elaborando as ambivalências da história brasileira, figuradas na construção daquela grande

---

<sup>23</sup> Alguns exemplos serão apresentados ao longo das análises.

cidade, a Brasília, símbolo de uma país que se moderniza ambíguo, à custa de “homenzinho[s]” trabalhadores e de violência, neste caso contra o meio ambiente, representado na árvore tombada de chofre.

Essa euforia do texto de abertura será invertida no espelhamento com o conto de fechamento. Neste, o contexto é de disforia, de adversidade, portanto uma partida “ingreme”, árdua, aos cimos. Isso porque, agora, o menino viaja tendo sua mãe doente, sob o intento da família em o afastar daquela tragédia, por isso apenas o tio o acompanhava. Embora os agrados continuem, como na primeira viagem, seu sentimento em relação a eles é o inverso: quanto mais bondosamente agiam com ele, mais medo sentia. Apesar desse medo e do temor em relação à saúde da mãe, situação que ele nem compreendia muito bem, tendo aprendido nas frustrações na primeira viagem, ele, agora, lida relativamente bem e esperançosamente com os momentos de tribulação, percebendo (mesmo que não conscientemente) que a fluidez das inconstâncias é a dinâmica da vida. Assim, quando lhe aparece o tucano pelas manhãs, ele não o deseja preso – como queriam os adultos, a fim de lhe agradarem – nem teme a sua partida, “mas, esperava; pelo belo. Havia o tucano – sem jaça – em vôo e pouso e vôo” (ROSA, 1988, p. 156). A celeridade da ausência de vírgulas e a alternância dos substantivos no sintagma para as ações do pássaro (“em vôo e pouso e vôo”) conota aquela dinâmica aprendida pelo menino no primeiro texto, expressando a fugacidade da alegria que, no entanto, alimenta e é alimentada pela esperança. É como se o vagalume brilhando nas trevas se mantivesse no segundo texto como símbolo da esperança no momento de doença da mãe.

Tudo isso pode também ser visto em miniatura, no “macaquinho bonequinho” (com a marca de insistência nos diminutivos), que replica os sentimentos do menino. Quando estão em viagem e o temor quanto ao estado da mãe o aflige, ele pensa que não poderia ter em companhia um boneco alegre e matreiro como aquele, ao que, enfim, resolve se desprender apenas do chapéu de pluma, como que em respeito e reverência à triste ocasião. Durante a estadia na grande cidade, o macaco sempre o acompanha, no bolso ou ao lado na cama, empático ao drama infantil. Ao fim, quando retornam pela notícia de melhora da mãe e o Menino nota que perdera o boneco, o drama da perda se refaz, porém, logo se organiza menos temeroso e mais esperançoso, de modo que as lágrimas encontram conforto na fé e fabulação de que o amigo não estava perdido, “ele só passeava lá, porventura e porvindouro, na outra-parte, aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam” (ROSA, 1988, p. 159). Há, mais uma vez, o amadurecimento do menino, processo espelhado do primeiro conto.

Leitura semelhante da oposição simétrica desses contos tem Kathrin Rosenfield:

a décima primeira estória ‘Espelho’ corta o conjunto em duas metades de dez estórias, nas quais a primeira (‘As margens da alegria’) e a última (‘Os cimos’) se correspondem na ordem da inversão. A primeira descreve o movimento ascendente da beatitude e ser verter na queda e no desamparo, enquanto a última segue o caminho inverso do desespero retornando para o alívio e a esperança (ROSENFELD, 2006, p. 159).

Os reflexos entre os dois contos se estendem a muitos outros aspectos, já bastante explorados pela crítica, que, em verdade, nunca ou raramente os tem analisado separadamente. Assim, como molduras do livro, eles são o nó das duas pontas que garantem a amarração da estrutura da obra, promovendo, também, os contornos e as matrizes em que se assentam os demais textos, de modo que possibilitam indícios e percursos de leitura às demais estórias, como se verá a seguir no caso do espelhamento.

Os textos em sequência a partir das extremidades, “Famigerado” e “– Tarantão, meu patrão”, não repetem personagens ou tramas, mas suas narrativas se espelham em outros aspectos que as aproximam de maneira bastante interessante. Embora o protagonista de um esteja em busca do significado de uma palavra e o outro de vingança, ambos se deslocam de suas terras para irem até médicos sem interesses medicinais, mas com demandas de violência: um para saber se precisaria matar ou não um moço do governo e outro querendo acabar com o Magrinho, sobrinho médico que lhe tinha aplicado injeções e feito lavagem intestinal. Nas duas estórias, as expectativas de violência são dissolvidas, desenredadas e convertidas em golpes de palavra, seja na seleção mais apropriada do sentido de “famigerado”, seja no discurso portentoso do Velho.

Outro dado bastante relevante que se reflete diz respeito às diferenças sociais entre narradores e protagonistas. No primeiro caso, o narrador é um médico dotado do saber doutoral que se põe em distância e superioridade em relação ao jagunço, como já demonstrado no item referente às dualidades posicionais no ponto de vista. No segundo, há uma inversão, pois quem narra é o empregado do protagonista, de modo que se configura ali uma relação de subserviência balanceada entre admiração e ridicularização, como também já se comentou neste estudo.

Aliás, comicidade e escárnio é a tônica do retrato feito pelos narradores a ambos os protagonistas. Damázio é tomado como ignorante, que quase não consegue nem pronunciar a bendita palavra e que é facilmente enganado pelo doutor, que vê no evento “tese para alto rir” (ROSA, 1988, p. 17). Já os intentos e maluquices de Iô-Diniz, chamado repetidas vezes de “velho”, no sentido de “caduco”, “gagá”, encostado naquela fazenda pelos parentes, levaram

sua jornada a ser comparada pelo avesso às aventuras das cavalarias medievais, como um Dom Quixote<sup>24</sup>, de heroísmo risível. O descompasso entre o que fala e o que faz (diz matar, mas só discursa; abriga em seu séquito os pobres, coitados, sujos e safados que promete matar), como bem apontou Pacheco (2006, p. 88, 93), é uma das fórmulas da corrosão do patronismo e da reverência a Tarantão, o que não significa conciliação nem apaga a disjunção social ali presente, repetindo, nesse sentido, a fórmula de “Famigerado”. Dessa forma, as duas imagens em quadro acenam para a decadência de valores rurais como a valentia, a honra, a macheza (instrumentalizados na violência, que, no entanto, também se atualizou), valores que se diluem em ignorância ou em caducidade.

No próximo par de textos, “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Substância” se espelham na interação entre drama social e relação familiar, ou seja, o contexto social problematiza as relações pessoais. No caso da partida ao hospício em Barbacena, a pobreza da família e a insuficiência da comunidade diante do trágico quadro de Sorôco direcionam para a intervenção pública que atesta o falimento da ajuda local e instaura um descompasso entre solidariedade, desagregação familiar e culpa social, como já demonstrado. Em “Substância” também está presente o drama da desagregação familiar, da pobreza e da doença, como background que, no percurso narrativo, vai infiltrando o presente da menina Maria Exita que, inversamente a Sorôco, tem em perspectiva um destino mais otimista – ou menos solitário.

Os antecedentes de menina Maria compõem o lado trágico do conto que servirá de contrapé à sua relação com Sionésio. Ela chega à Fazenda Samburá trazida, por piedade, pela velha Nhatiaga. Além de pobre, estava sozinha sem família: a mãe namoradeira tinha fugido, o pai, único de boa índole, era leproso e os dois irmãos criminosos, um preso e outro foragido. Haveria ainda uma madrinha, rica, pouco conhecida, batizando apenas por ocasião de passagem na região. Enfim, um quadro bastante semelhante ao de Sorôco, com poucas esperanças à menina feiosa e magrinha, o que a leva à produção de polvilho, em que assume o pior dos trabalhos: a arcaica e rústica quebra do produto nas lajes. Atua nesse momento um recorrente sentimento de dó, de piedade à abandonada, também presente, e de maneira mais intensa, no drama de Sorôco, com a diferença temporal de que, para este, a desagregação familiar está em retrato no momento da narrativa, enquanto na outra estória constitui a história pregressa da menina.

---

<sup>24</sup> Apenas para referenciar, registre-se que Maria Luiza Ramos (1968) utiliza o termo “quixotesco Patrão” (RAMOS, 1991 p. 517).

Então, um dado opera uma torção no destino previsto à Maria Exita. Ela se torna bonita moça e atrai os olhares do patrão que, antes, “nem por nada teria adiantado atenção a uma criaturinha, a qual” (ROSA, 1988, p. 137). Mas, tendo o surpreendido bonita, conquistou seu interesse, o que o motivou a aproximação a ela, o que significou presenciar a quebra do polvilho. Ele até se surpreende ao saber que ela ainda trabalhava na mesma função, pedindo que a mudassem, ao que a velha Nhatiaga responde ser do gosto da menina aquele serviço. Como capitalista, então, seu pensamento o leva, por um momento, a solucionar aquela exploração e rusticidade a que submete sua empregada mediante modernização daquele processo. Em todo caso, aqui se deve destacar como, a partir daí é que o leitor tem acesso ao processo de quebra do polvilho<sup>25</sup>, relatado pelo narrador que acompanha o ponto de vista do fazendeiro. Este ainda demora a ir visitar a bela moça, mas, quando vai, chega ao sol do meio-dia.

É nesse momento que o polvilho emerge como *substância* cruel, o que será sentido mesmo pelo patrão e também pelo narrador. O relato sobre a tarefa desempenhada naquelas lajes é aflitivo e desperta dó a quem foi até lá em busca de amor. A tortura da claridade e o tormento daquele calor, no entanto, são narrados como se não afligissem a moça, pelo contrário, Exita, “antes, como a um alcanforar o fitava, de tanto gosto. Feito a uma espécie de alívio, capaz de a desafligir; de muito lhe dar: uma esperança mais espaçosa” (ROSA, 1988, p. 139).

Ora, aí é possível estabelecer um paralelo de símbolos espelhados entre os dois contos: o vagão novo do Rio de Janeiro e o polvilho. Enquanto o primeiro é um símbolo da modernidade ambivalente que se une ao arcaico (o trem velho do sertão), o segundo, ao inverso e também dual, é a matéria-prima de produção arcaica que se destina à modernidade da Fábrica. Juntos, ambos representam dualmente o instrumento de opressão – o trem com suas grades, enviado pelo governo, com destino certo ao hospício e o polvilho com seu brilho horrível e seu trabalho desumanizador – ao passo que também funcionam como um tipo de solução aos problemas sociais daqueles sujeitos – o transporte à Barbacena para tratamento das desatinadas e a garantia de sobrevivência para a menina abandonada, ponto de contato com o seu patrão e a aliança daquela relação.

---

<sup>25</sup> Talvez seja preciso situar o leitor urbano quanto a esse processo de quebra do polvilho: a mandioca ralada gera uma massa úmida que é lavada e trabalhada num processo artesanal, da qual se gera o polvilho úmido, o amido que é o sedimento dessas etapas iniciais. Esse polvilho úmido é cortado em blocos e colocado para secagem ao sol nas lajes, quando precisa ser quebrado, tarefa essa realizada pela personagem, que, na verdade, não exige grande esforço, já que o polvilho se quebra facilmente. Ao final, quando seco, desfazem-se naturalmente, tornando-se o polvilho granulado, produto destinado à venda. A rudeza da atividade reside, portanto, não na quebra, mas na grande extensão de blocos espalhados que, à luz do sol, refletem uma claridade cegante.

Enquanto o ponto de vista de “Sorôco, sua mãe, sua filha” se elabora a partir do descompasso entre solidariedade e culpa social, a relação de Sionésio com Maria Exita se revelará pela ótica do capital, sendo expressa em pelo menos três sentidos: valor, posse e poder. Em um dos primeiros contatos mais próximos, ao ir visitá-la na laje, experimentando o lado cruel do manejo do polvilho, Sionésio se viu fazendo cortesia a ela, sem querer, quando então “falou-lhe, o assunto fora de propósito: que o polvilho, ali, na Samburá, era muito caprichado, justo, um dom de branco, por isso para Fábrica valia mais caro, que os outros, por aí, feiosos, meio tostados...” (ROSA, 1988, p. 39). Ora, o que parece fora de propósito, em verdade, está revelando um tremendo descompasso entre o terror daquele contexto laboral e o ganho do fazendeiro, ou seja, a caracterização típica da exploração do capital e da mão de obra com vistas ao lucro. Assim, enquanto desejava elogiar a empregada – louvando o valor do produto de suas mãos – e amenizar o tom de cortesia da sua conversa, acaba por corroer qualquer sentido nobre de seu lugar de patrão – o que seria próprio a quem deseja cativar uma mulher. Sua forma de se engrandecer é demonstrando a riqueza, o valor, de seu capital, o que, na contramão, implica a sangria da sua “mais ou menos amada”. Curiosamente, no trecho citado temos o uso do discurso indireto-livre, a mescla entre personagem e narrador, de modo que, no exercício da retórica, o deslize ocorre para ambos.

Essa corrosão está ainda mais presente no sentido de posse. Por diversas vezes o narrador deixa transparecer como Sionésio considera os sentimentos que tem por Maria Exita paralelamente às relações de trabalho que ali se configuram como livre, mas com pitadas de servilismo – ou, nas palavras de Pacheco (2006, p. 164), “‘liberalidade’ interessada”. Da mesma forma, seu amor se dispõe considerando as possibilidades de interesse da moça – tanto que ele a pergunta sobre isso, duas vezes –, mas também se impondo como proprietário, mesmo que se diga não “abusar da vantagem” (ROSA, 1988, p. 139) de ali ser dono. Já no começo do texto, o narrador insinua essa dinâmica de posse: “Amava o que era seu – o que seus fortes olhos aprisionavam” (p. 138). Nesta mesma página, quando questiona a velha Nhatiaga sobre a menina e dela sabe que ali trabalha, ainda na quebra do polvilho, dá a declaração mais evidente sobre o sentido de posse que seu amor inclui: “Sionésio, saber que ela, de qualquer modo, pertencia e lidava ali, influía-lhe um contentamento; ele era a pessoa manipulante” (p. 138). Ao se levantar a possibilidade de que outros também pudessem gostar de Maria, passa a frequentar as festas por completo, em que “ficava de lá, de olhos postos em, feito o urubu tomador de conta” (p. 140). E, para concluir os exemplos, um uso de verbo bastante explícito, quando, enfim, dá-se conta de que precisava indispensavelmente dela, sem quem seus bens não teriam



sentido: “devia, então, pegar a prova ou o desengano, fazer a ação de a ter...” (p. 141). Esta última construção verbal, bastante estranha, sugere as tônicas do romance e dos sentimentos do fazendeiro.

O último dos sentidos da relação entre eles é o poder simbolizado no polvilho, sua riqueza, e que o põe em posição de considerar Maria Exita já disponível, ignorando qualquer possibilidade de negativa da moça. O próprio narrador adere a essa perspectiva, diluindo-a ao longo do texto. Diz ele: “Ela – que dependendo só de um aceno” (ROSA, 1988, p. 139). Filiado ao ponto de vista dominante, sem quase acessar a mentalidade e sentimentos da moça, o narrador admite certezas: “E, ela, havia de gostar dele, também, tão certamente” (p. 140). As cenas finais, momento de consagração da união entre eles, plena de contradições, parece apontar ao símbolo do poder. Não conseguindo olhar para a moça, atormentado por pensamentos que a condenavam à sua herança leviana ou leprosa, ele, mais uma vez “sem querer”, entrega o olhar ao polvilho da laje, com sua claridade ofuscante, à qual, dessa vez, não fechou a vista. “Ainda que por instante, achava ali um poder, contemplado, de grandeza, dilatado de repouso, que desmanchava em branco os rebuliços do pensamento da gente, atormentados” (p. 142).

A tríade valor, posse e poder se organiza ciclicamente num processo de retroalimentação configurando o dado histórico-social do conto, formalizado na estória como um descompasso, tal qual em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, mas, em lugar da culpa social transvestida de solidariedade, atua aqui o senso capitalista que torna ambivalente essa relação amorosa. Concordar com essa proposição significa mitigar o idealismo que Pacheco (2006, p. 167) lê como solução formal ao destino de Maria Exita. Para a autora, há uma humanização final do fazendeiro, que vive junto a Maria Exita o amor como conciliação histórica individual que, no entanto, não se realiza no coletivo, ou seja, as tensões e (i)mobilidades sociais se conciliam apenas para aqueles dois, o que não significa uma mudança da sociedade, já que todo o resto permanece como tal, a brutalidade do capital continua para os demais trabalhadores. Assim, instaura-se ali a exceção, confirmando, portanto, a regra. Semelhantemente à sua leitura do canto que, catártico, reuniria simbolicamente a comunidade em torno do drama de Sorôco, Sionésio e Maria Exita transcendem o dado histórico pelo amor, em um tempo mítico (PACHECO, 2006, p. 175).

Em “Substância”, as contradições sociais estão mais evidentes e o descompasso do ponto de vista mais explícito do que em “Sorôco, sua mãe, sua filha”. Mas a leitura em paralelo das duas estórias mostra um fértil diálogo de matrizes e soluções poéticas, em que os dramas familiares se chocam com as dinâmicas sociais da realidade brasileira, seja na insuficiência das

pequenas comunidades, seja no “livre servilismo” do trabalho nas fazendas. Na leitura aqui proposta, fica claro que para nenhum dos dois casos é estritamente a disponibilidade de recursos (financeiros) que resolveria os complexos jogos sociais, as desigualdades. Os dois entes que intervêm na solução dos dramas dispõem de recursos – o Governo esbanja carro moderno, Sionésio é capitalista rico – mas os utilizam de maneira a não dissolver as disjunções sociais ali existentes.

“A menina de lá” e “Darandina” também dialogam e se espelham, como estórias em que a loucura assume outros sentidos e interpretações, problematizando a realidade e revelando aspectos da sociedade brasileira numa amplitude bastante interessante à comparação, já que, no primeiro texto, trata-se dos arraiais longínquos do interior do país e, no outro, as ações se passam em uma cidade já bastante constituída – aliás, é o conto do livro de mais detalhado retrato do ambiente urbano. Assim, enquanto a excentricidade e ilogicidade da menina Nhinhinha assumem roupagem mítica e religiosa, o surto do homem que escala a palmeira e de cima mobiliza o povo ganha contornos de agitação social e sabedoria irracional.

No conto “A menina de lá”, já analisado em algumas etapas deste estudo, Nhinhinha é tomada como incompreendida, com seus trejeitos e comportamentos estranhos à família e ao narrador, o que configuraria loucura, não fossem os milagres que passaria a realizar e a aura de santidade que viria a ter após sua morte. O próprio narrador, pondo dúvida ao seu jeito, interroga: “seria mesmo seu tanto tolinha?” (ROSA, 1988, p. 23). O que acontece é que a percepção da pequena cria um segundo plano em relação à realidade daquela família, em que se opera uma lógica diferente, já apresentada neste trabalho como um princípio estético que se formaliza como desenredo, revelando uma estrutura dual a nível de enredo. No primeiro plano, há pobreza, falta de recursos, seca, doença, enfim, plenitude de carências. No segundo, há os dons milagrosos da menina e apenas desejos levianos e descuidosos, satisfeitos ao bel prazer. Esses dois planos quase não se comunicam, mantendo-se desiguais, embora convivam. Há apenas dois momentos em que a menina se volta às demandas familiares: quando a mãe adoeceu e quando veio a seca. Isso, a muito custo, em uma postura de pacífico fatalismo, repetido nos sorrisos seguidos de um “– *Deixa... Deixa...*” (p. 24, p. 25). Para o caso da seca, em verdade, ela nem desejou que aquilo se acabasse, mas sim quis o arco-íris. Assim, permanecia a condição precária de vida daqueles viventes, consolidada na morte da menina, a pá de cal sobre as esperanças que os pais tinham de que, “quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme à Providência decerto prazia que fosse” (p. 25).

Ao mesmo tempo, a cena final do conto, na qual se realiza a comunicação inversa entre os dois planos, pois agora são os adultos que participam da lógica de Nhinhinha, acende uma esperança nos adultos, mas apenas nesse segundo plano, por isso em termos simbólicos. Trata-se da certeza de que o enterro da menina se daria da forma como ela desejou, com o caixãozinho cor-de-rosa com enfeites verdes brilhantes, já desejado pela pequena em vida, sendo, outrora, motivo de advertência muito brava de Tiantônia. Dessa forma, elabora-se um agudo descompasso entre esses dois planos, já que as realizações e esperanças do plano simbólico, infantil e ilógico contrastam tragicamente com o plano da realidade social, em que a esperança de melhora está morta, “diz-se que da má água desses ares” (ROSA, 1988, p. 25).

De semelhante modo ao que a ilogicidade (para não dizer loucura) de Nhinhinha joga luz sobre a realidade social daquela família, a performance do surtado de “Darandina” põe em tela insanidades, hipocrisias e outras verdades sobre a sociedade. É como se ambas as estórias pintassem um retrato surrealista, insano, da realidade brasileira. Veja o que o outro interno plantonista, Adalgiso, conta ao narrador sobre como o surtado aparecera ao hospício a fim de se matricular:

*“– Disse que era são, mas que, vendo a humanidade já enlouquecida, e em véspera de mais tresloucar-se, inventara a decisão de se internar, voluntário: assim, quando a coisa se varresse de infernal a pior, estaria já garantido ali, com lugar, tratamento e defesa, que, à maioria, cá fora, viriam a fazer falta...”* (ROSA, 1988, p. 125, grifos do autor).

Embora pareça o discurso clichê do louco que diz não ser louco, alguns exemplos de atitudes vistas na população durante o ato performático sobre a palmeira dão claros indícios de que Rosa se vale de um surto despropositado como o daquele indivíduo para revelar insanidades que adoecem a sociedade brasileira. A primeira sugestão está na inicial correspondência do sujeito com o Secretário das Finanças Públicas, o que não só gera maior alarde, devido à notabilidade do político em pauta, reforçando o caráter de que se trata de um problema público, como sugere a loucura como parâmetro presente nas finanças públicas, inscrevendo, aí, uma crítica. Sobre a notabilidade do sujeito, outro exemplo expõe uma cômica adulação (ou “puxa-saquismo”) no diagnóstico interessado do Dr. Dartanhã. Desconhecendo a identidade do maníaco, ele dá parecer de estado grave de loucura, algo entre psicose e demência precoce, porém, advertido pelo rival Dr. Diretor – este interessado apenas em deslegitimar o laudo do outro, imputando-lhe erro – sobre o fato de se tratar de homem público, revê seu parecer, alegando que era apenas transitório e que em nada lhe afetava as capacidades civis.

O surto inclui a declaração de frases de efeito, aleatórias ou em resposta às intervenções daqueles que lá de baixo cuidam em resolver a situação. Algumas delas, bastante profundas: “*Viver é impossível!...*” (ROSA, 1988, p 127), quase um mantra riobaldiano, o que gerava certa simpatia intelectual do interno narrador, que se via diante de revelações, em aprendizado: “e era um revelar em favor de todos, intruía-nos de verdadeira verdade” (p. 127). Essas sugestões do narrador, ainda no início dos eventos, já destilam a inversão de valores que o desfecho indicará, com o repentino retomar de consciência e a sua ovação pelo povo, que o carrega aos ombros, nu, como revolucionário.

Antes, no entanto, ainda vale destacar como do alto da palmeira ele conseguia articular a massa a seu favor, a ponto de desqualificar muitas das iniciativas de resgate e negociação dos médicos, políticos ou bombeiros, especialmente as do Dr. Diretor, que por diversas vezes é reprovado pelas vaias e manifestações. Veja-se como vieram estudantes em seu favor, abrandados apenas pelas promessas do Secretário de Segurança e Justiça, ou como, em seu grito de socorro se forma tremendo frenesi, trecho que vale a citação:

Tão então outro tresbulício – e o mundo inferior estalava. Em fúria, arruaça e frenesi, ali a população, que a insanar-se e insanir-se, comandando-a seus mil motivos, numa alucinação de manicomiáveis. Depreque-se! – não fossem derrubar caminhão e escada. E tudo por causa do sobredito-cujo: como se tivesse ele instilado veneno nos reservatórios da cidade (ROSA, 1988, p. 134-135).

É esse o momento em que se invertem os estados de loucura e sanidade, já que o homem de cima da palmeira retoma o equilíbrio e a população surta em descontrole, como se a alegação inicial daquele sujeito quando se apresentara ao hospício – de que ele era são e a humanidade estava já enlouquecida, às vésperas da piora – se confirmasse, enfim. É esse o tom do desfecho, o estranhamento dos médicos e internos diante da celebração que a comunidade faz aquele psiquiatrista, nu e ainda confuso, levado aos ombros em ovação, como libertário. Ao fim, a frase de Sandoval dá a tônica do conto, como uma síntese inconclusiva, pautada em *ceticismo histórico*: “Vejo que ainda não vi bem o que vi” (ROSA, 1988, p. 136).

Esse ceticismo histórico, entendido como problematização e dúvida sobre os rumos da história e da modernização nacional, o que, por vezes, percorre o livro como crítica social, intensifica-se no espelhamento entre esses dois contos, de modo que, nesse pareamento, Rosa sugere, com ainda mais força do que na unidade de cada texto, os descompassos da modernidade e da desigualdade da sociedade brasileira. Esse efeito é gerado pela justaposição da pobreza sem esperança da família de Nhinhinha, de um Brasil isolado em distantes “para

trás da Serra do Mim”, às insanidades da parcela urbana da população, numa sociedade já constituída e organizada, mas de exercício político (o que, na estória, engloba a atuação dos políticos e da população) demente e psicótico, já que realizado alheio aos legítimos desafios e problemas do país. De um lado estagnação social, de outro movimento social sem sentido, os opostos simétricos da irresolução social. Além disso, para ambos os textos a loucura assume o sentido de incompreensão, que figura o desentendimento entre as classes sociais distintas e entre política nacional e demandas sociais.

A violência é o principal tema emparelhador de “Os irmãos Dagobé” e “A benfazeja”. Em ambos os textos há um sujeito opressor que age pela violência metendo medo à população, mas que, no entanto, é eliminado por adversários que não equivalem ao seu status de força, já que, no primeiro, é um lagalhê pacífico que assassina Damastor Dagobé, apenas em legítima defesa, e, no segundo, a própria esposa, Mula-Marmela, que dá fim não só ao marido Mumbungo, como cega Retrupé, o enteado. Leal (2017, p. 232), em artigo que prevê o espelhamento entres os textos, mas que se limita a meros apontamentos de dois ou três indícios, sugere a aproximação sonora dos nomes Dagobé e Retrupé, trissilábicos e oxítonos em vogal /e/ aberta. Além disso, considera que Liojorge, comparativamente, seria o “benfazejo”, por libertar o arraial da ameaça dos Dagobés, afirmação que simplifica excessivamente o sentido do termo que dá título ao conto e que compõe o rótulo dado pelo narrador à Mula-Marmela, já que desconsidera o exercício de revisão operado pelo narrador sobre a imagem que aquela comunidade atribuíra à mulher.

De toda maneira, os dois textos põem em pleito a dinâmica social do combate à violência com violência e de como o extermínio de ameaças assume sentido de solução social, ao passo que não se efetiva sem deixar de criar novas formas de violência e exclusão. Em “Os irmãos Dagobé”, o fato de que o assassinato do facínora tenha sido em legítima defesa parece não fazer diferença às expectativas daquela comunidade, que já vê Liojorge morto mediante vingança legitimada socialmente. Ou seja, ninguém questiona se a vingança dos irmãos vivos é justa ou não; pelo contrário, há grande surpresa quando ela se dissipa. Em “A benfazeja”, o quadro se complexifica bem mais, já que sua posição é bastante ambivalente – ela, ao mesmo tempo, aniquila e cuida dos seus, vivendo o amor familiar e executando sua “sina” social. Dessa forma, sobre ela pesam juízos e formas de exclusão social bastante severas, contra as quais mesmo o narrador, que parece se supor numa perspectiva mais moderna, desliza, conforme já se mostrou no subcapítulo sobre o desenredo.

Na comparação entre as duas estórias, há um dado que se inverte nas relações familiares após a morte dos opressores, como reflexo oposto no espelho. O desfecho para Mula-Marmela é dos mais trágicos do volume, que amarga o leitor como um soco na boca do estômago, ao se ver a mulher em fuga da cidade, sozinha, levando um cão pestilento às costas para limpar a cidade e ter alguém a acompanhá-la em morte. Já para Doricão, Dismundo e Derval o desfecho se mostra bem mais favorável, já que agora não só se veem livres do déspota como herdaram as economias do falecido, de modo que lhes parece melhor enfrentar a cidade, inaugurando novos ares às suas vidas, figurando o êxodo brasileiro (e do capital) para o mundo urbano. Tal destino lhes é benéfico inclusive a ponto de se desconfiar de suas relações e interesses com a morte do primogênito, suposição que justificaria a absolvição de Liojorge.

“A terceira margem do rio” e “Partida do audaz navegante” se espelham como estórias em que partidas e navegações assumem sentidos de dinâmicas nas relações interpessoais. Enquanto no primeiro há a despedida do pai que se põe em movimento constante no transcendental não-lugar do rio, instaurando uma relação ambivalente de culpa e afeto, de separação e presença, no segundo caso, uma narrativa inventada atuará como aprendizado do amor por uma criança, figurando os embalos de uma relação amorosa juvenil entre sua irmã e primo, naquele momento desestabilizada por uma briguinta. Assim, como opostos simétricos, em um a viagem predomina como sentido de separação e, no outro, como união. As oposições são outras também: universo da velhice e universo infantil, mesmice da vida do pai e as novidades da aventura do Audaz, peso do drama e leveza da graça, rejeição e acolhimento familiar.

Por outro lado, algumas semelhanças que atuam na aproximação das estórias valem a pena serem destacadas. Veja-se como, para ambas as famílias, as mães são as governantas do lar, responsáveis pelo cuidar das crianças, regentes do ambiente doméstico, enquanto os pais estão ausentes – em “Partida do audaz navegante” não se faz qualquer referência ao pai, mesmo com ampla descrição de membros daquela família, incluindo a cadela Nurka e Maria Eva, possivelmente uma agregada a quem a mãe manda fritar ovos. A mãe das três meninas assume um perfil de bastante autoridade e acolhimento com as crianças, a quem “cuida com orgulhos e olhares” (ROSA, 1988, p. 104). Especialmente a pequena Brejeirinha se sente assim protegida pela mãe, fada que surge na partida do Audaz esterco navegante e a ampara do medo dos trovões.

Uma segunda e fundamental característica de espelhamento dos contos é a forma como se elaboram e se articulam dois planos nas estórias. Em “A terceira margem do rio”, um plano

é o espaço e vida do pai no rio, em seu ir e vir exposto às intempéries e alheio à sua família, e o outro é o do filho, deixado em suspenso pela paternidade e tornado em suspenso na vida, já que não casa, não acompanha a parte da família que restou, não se muda e não assume o lugar na jornada paterna, e, sim, mantém-se paralisado. São dois planos que se (in)definem um ao outro: a vida em suspenso do pai leva o filho à paralisia e esta estagnação obsessiva do filho prende o pai por perto. Da mesma forma, em “Partida do audaz navegante”, o primeiro plano, que é o retrato da “manhã de um dia em que brumava e chuviscava, [e que] parecia não acontecer coisa nenhuma” (ROSA, 1988, p. 104), justamente por sua monotonia da chuva que prendia quatro crianças dentro de casa, uma delas muito arteira, criou o terreno para a elaboração de um segundo plano, o da fabulação da menina Brejeirinha, ambiente imaginativo para criação da narrativa de viagem de um audaz navegante apaixonado.

Esses dois planos interagem como instrumento pelo qual a pequena busca “saber” o amor, isto é, aprendê-lo, posto supor uma relação entre amor e ficção, prevista na pergunta: “– *Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?*” (ROSA, 1988, p. 105, grifos do autor). Isso porque sua narrativa inventada reflete os conflitos amorosos de Ciganinha e Zito, que estão se gostando, mas vivem durante aquele dia os efeitos de uma “briguinha grande e feia” (p. 105) da véspera. Nessa interação entre os planos, a estória inventada e a relação entre o casal juvenil vão se alterando paralela e mutuamente. No início, Brejeirinha se refere ao aventureiro que partiu sozinho descobrir outros lugares, deixando familiares, os quais, considerando as descobertas de lugares novos, acreditam que ele não desejaria voltar, julgando isso como uma raiva tida pelo aventureiro contra eles. Ao fim, voltariam aos prantos e tristes para jantarem em casa.

Essa primeira versão da história é relatada enquanto eles estavam presos em casa pela chuva, quando Ciganinha e Zito ainda evitavam olhares. Com a melhora do tempo, puderam sair ver o rio cheio, momento em que o casal se aproximou, dividindo guarda-chuva e uma pedra para sentar, mas ainda calados, sem conversarem. Na próxima versão, então, já há referência a uma moça amada, de quem o Audaz tem saudade, já que ainda parte, separando-se dela. Além disso, acontece um acidente com o navio, mas o navegante se salva com ajuda do faroleiro. Pele, no entanto, implica com o aparecimento inesperado de um personagem ao fim da história e caçoa de Brejeirinha apontando como Audaz um esterco cogumeleiro que por ali estava, prestes a ser levado pela água do rio a transbordar. A pequena decide refazer, mais uma vez, sua história, de modo que, agora, o Audaz, num ato “onipotente” agarra a moça em seus braços e assim vencem o mar e a distância.



Paralelamente, o casalzinho passa a conversar, notando a beleza do dia, discutindo o futuro – se o primo voltaria a visitá-la – e Ciganinha, enfim, intercrucza explicitamente os dois planos aqui apresentados, perguntando: “E: – ‘Zito, você era capaz de fazer como o Aldaz Navegante? Ir descobrir os outros lugares?’ E – ‘Ele foi, porque os outros lugares ainda são mais bonitos, quem sabe?...’ Eles se disseram, assim eles dois, coisas grandes em palavras pequenas, ti a mim, me a ti, e tanto” (ROSA, 1988, p. 110, grifos do autor). Reatados e juntos os primos e unidos os amantes da história de Brejeirinha, que se dedica a enfeitar o esterco com as demais crianças, é possível, de vez, decidir-se pela verdadeira história: o Audaz navegante e a moça partem juntos no navio que vai ficando bonito até que vira vaga-lume.

Assim, inversamente ao que se vê na desagregação familiar de “A terceira margem do rio”, aqui, como espelhamento desse conto, consolidam-se união amorosa e acolhimento familiar, este, tão caloroso que até o narrador se mostra incluído, como parte, de modo que se tem uma impressão muito forte de que ele é integrante daquela família, não só pelo uso do “a gente” como também do “Mamãe”, às vezes carregado de tom emotivo, como em “Mamãe, a mais bela, a melhor” (ROSA, 1988, p. 104).

Ao fim, é possível arriscar ler “Partida do audaz navegante” como uma alegoria da poética de Guimarães Rosa. No horizonte, o aprendizado do amor a que Brejeirinha se dispõe se relaciona muito bem com o interesse do autor pelo imaterial, pelas ideias, pelo transcendental, o que é possível confirmar, dentre tantas declarações do gênero, na correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri: “eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das idéias’, dos arquétipos, por exemplo” (ROSA, 2003b, p. 99). Nesse trecho, ainda fica evidente uma outra característica do autor representada na estória, que é a utilização da fabulação, da ficção, como o instrumento de interpretação e aprendizado desse universo abstrato. Outra declaração, agora registrada pelo crítico alemão Günter Lorenz, deixa bastante claro e aproxima o contexto de criação da estória de Brejeirinha – um dia chuvoso em que parecia nada acontecer – à produção de Rosa: “veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. [...] Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias?” (LORENZ, 1991, p. 69).

Em termos de linguagem, a infantilidade de Brejeirinha, que usa as palavras pelas forças sonoras que elas têm, mesmo sem entender, de fato, seus significados, pode ser relacionada com a simpatia de Rosa pelo significante, pelo canto e plumagem das palavras. E, por fim, o

material telúrico de que o escritor se apropria em sua produção está ali representado no esterco bovino que, deve-se destacar, ali é enfeitado com flores e outros adereços *locais*, assumindo, então, jornada heroica e mitológica de exploração de novos lugares. Ora, poucas coisas seriam, simbolicamente, tão características da matéria narrativa da poética rosiana do que o produto bovino e sua peculiar e incontornável “presença”. Já ele dizia: “Meus cadernos cheiram a suor de cavalo, de boi. Estão impregnados dos cheiros do sertão” (PEREIRA, 1967, p. 61)<sup>26</sup>.

Levando em conta a superfície dos textos, pode-se dizer que “Pirlimpsiquice” e “Luas-de-mel” compõem o par espelhado em que há menos semelhanças. As estórias são, realmente, bastante diferentes. Uma se dá num cenário urbano, em contexto escolar, com personagens infantis do sexo masculino, tematizando os dilemas vividos por essas crianças durante a elaboração de um espetáculo teatral. A outra se ambientaliza em uma fazenda, com adultos, na sua maioria capangas armados, firmes no propósito de proteger um casal de enamorados prestes a assumir matrimônio sob a discordância do pai da noiva, duro e rico major. Quase não há pontos de contato entre as estórias, a não ser, explicitamente, as rivalidades que se elaboram, ou em torno da verdadeira versão da peça, entre os atores e o grupo dos Gamboas, ou em torno da realização do matrimônio, entre o grupo de Seo Seotaziano e o dos Dioclécios. O primeiro, ao fim, efetiva-se em briga; o outro se dissipa em reconhecimento e benção da união dos jovens.

E é também devido a esse espírito de rivalidade que se despertam nos protagonistas os sentimentos que estão no centro do espelhamento entre os dois textos. Trata-se do encantamento, da vivacidade, do renovo e do desafio, efeitos das experiências a que são submetidos os personagens e das quais se lembram com intensidade, como momentos de energia e jovialidade. São esses os sentidos dos títulos das estórias. De um lado, a magia, deslumbre e envolvimento dos meninos no teatro, diante da plateia: “cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras” (ROSA, 1988, p. 46). Daí o sentido de encantamento mágico e psíquico de “Pirlimpsiquice”. De outro, embora também se refira à lua-de-mel do casal protegido e, ainda, de uma esperança

---

<sup>26</sup> Esse trecho é originário do artigo “Guimarães Rosa segundo terceiros”, publicado na extinta revista *Realidade*, da Editora Abril, em circulação de 1966 a 1976. Trata-se da antecessora da atual Revista *Veja*. É difícil encontrar um estudo que referencie corretamente esse texto, o que justifica esta nota. Com a exceção de Castro (2019), na sua maioria os demais trabalhos parecem lidar apenas com o mesmo excerto aqui citado, sempre retirado dos *Cadernos de Literatura Brasileira* (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2007, p. 266), principalmente dessa edição especial 10 anos, o que configura citação indireta. Felizmente, a Biblioteca da ECA-USP mantém um acervo de todas as edições, dentre as quais figura a de número 16, de julho de 1967, em que consta o referido artigo, elaborado por Otoniel Santos Pereira. Para link de acesso, ver Referências Bibliográficas.

de que o filho do fazendeiro, Seo Fifino, também um dia roubasse uma moça, a estória apresenta a forma como toda aquela movimentação na fazenda Santa-Cruz-da-Onça promoveu uma lua-de-mel entre o narrador e sua mulher Sa-Maria Andreza. Note-se como, por inúmeras vezes, ele se refere à sua esposa com muito carinho e atração, sempre citada antecedida ou seguida de um “minha mulher”, ao lado, ainda, de adjetivos positivos como “sadia”, “conservada”, “bem vestida” e “querida”.

Em verdade, o que se vê na mulher (ou pelo menos na forma como ela é enxergada pelo narrador), durante aquele evento, é uma renovação, evidenciada no contraste desses adjetivos ao “minha santa e meio passada mulher” (ROSA, 1988, p. 96) do primeiro parágrafo. Esse rejuvenescimento progressivo vai se costurando à renovação do amor do casal senil, até que, após as festas da celebração de votos dos jovens protegidos, consumam-se, em paralelo, duas “luas-de-mel”:

O Noivo se retirou, com a Noiva [...] Eu, feliz, olhei minha Sa-Maria Andreza; fogo de amor, verbigrácia. Mão na mão, eu lhe dizendo – na outra o rifle empunhado – : – “*Vamos dormir abraçados...*” As coisas que estão para a aurora, são antes à noite confiadas. Bom. Adormecemos.

Amanheci fora de horas, me nascendo dos conchegos (ROSA, 1988, p. 101).

O trecho acima deixa claro como a instigação do lado combatente do velho é o motor do reaquecimento amoroso do casal, como lembrança da mocidade em que ele vivia em “desmandos, desordens e despraças” (ROSA, 1988, p. 96), um *revival*, espelhado, por sua vez, ao exercício de memória que o narrador de “Pirlimpisquice” elabora daquela noite do teatrinho, histórica – já que não só levou os padres a discutirem o fim de festas como aquelas no Colégio, como motivou a volta do ensaiador Dr. Perdigão à sua terra natal – e ainda viva nas recordações dos envolvidos.

“Nenhum, nenhuma” e “Um moço muito branco”, já analisados individualmente neste estudo, tiveram seu espelhamento sugerido no capítulo sobre as dualidades do ponto de vista. Lá se mencionou como ambos trabalham a memória de acontecimentos passados e os descaminhos, frinchas e lacunas que a permeiam, frutos do efeito do tempo e dos limites da rememoração. Como reflexos, a inversão se dá nas diferenças entre memória individual e memória coletiva. No primeiro texto, o exercício de recuperação de eventos pessoais é tomado como problema formal da narrativa, que se elabora labiríntica e perturbada, forçosa em resistência ao esquecimento que insiste em preencher a memória com vazios, e também como elaboração identitária do narrador que, progressivamente, vai se integrando ao personagem e às

suas experiências. No segundo, há uma história coletiva que se busca recuperar – a aparição de um sujeito resplandecente aparentemente perdido, logo após tremores de terras que abalaram as redondezas – por um narrador distante no tempo, que noticia os eventos a partir da coleta de informações incertas pelas gerações descendentes daqueles que presenciaram os ocorridos nas proximidades da Fazenda do Casco. Da mesma forma que no primeiro conto, a exatidão de muitos fatos se perdeu, mas não no domínio da mente, e sim da tradição oral. E como lacunas permanecem, já que, em ambos, as testemunhas já não existem mais para esclarecê-las.

Assim, não só estão sujeitos à deterioração do tempo, como têm suas frinchas supridas ou forçadas pelo dado imaginário. Em “Nenhum, nenhuma”, as imagens de lembranças precisam lutar contra as sugestões do inconsciente, a “porção escura”, que, segundo o narrador, problematizam e falsificam a memória, tentando enganá-lo ou retardar a descoberta da verdade. É a sugestão de uma fazenda, que pode não ter sido o cenário daquela experiência, ou da data de 1914, que também não podia ser aquela. Já em “Um moço muito branco” o produto da imaginação se impõe pelas versões do preto Kakende, “de ideia conturbada; por último, então, delirado varrido, pelo fato de padecidos os grandes pavores, no lugar do Condado: girava agora por aqui e ali, a pronunciar advertências e desorbitadas sandices” (ROSA, 1988, p. 91).

Pelo outro lado, a entrada é forçada pelo dado histórico, visível nas já citadas referências à data de 1914 e às *Efemérides Mineiras* – ambas analisadas no capítulo sobre o ponto de vista –, de modo que, imbricando-se com o imaginado e com o esquecido, revelam as faces da dualidade História e estória a partir do exercício da memória, seja individual, seja coletiva, trabalhado como princípio formal nos dois contos.

O penúltimo par de contos espelhados, “Fatalidade” e “O cavalo que bebia cerveja”, mostra-se como duas abordagens da violência e da forma como esta é encarada pela lei, pela polícia. A fim de resolver as petições de Zé Centeralfê, que vinha sendo perseguido por um bandido, Herculinão Socó, interessado em sua esposa, a violência do delegado amigo do narrador se transveste de exercício legal, legitimando-se institucionalmente. A vingança homicida, à bala, inscreve-se sob fatalidade e se legaliza como resistência à prisão. No outro texto, o interesse e implicância da polícia com o italiano Seo Giovânio fará se revelar uma das faces mais cruéis da violência, a guerra, no retrato mais atroz e doloroso do livro: “Mas, aí, se viu só o horror, de nós todos, com caridade de olhos: o morto não tinha cara, a bem dizer – só um buracão, enorme, cicatrizado antigo, medonho, sem nariz, sem faces – a gente devassava alvos ossos, o começo da goela, gargomilos, golas. – *‘Que esta é a guerra...’*” (ROSA, 1988, p. 88).

Outra igualdade, a nível formal, está na forma como se estabelece, no contrapé desses atos violentos, comportamentos aparentemente descompassados, pois excêntricos, os quais, gradualmente, vão se costurando aos problemas centrais dos textos. Por um momento se mostra bastante bizarra a erudição e poeticidade para um delegado de cidade interiorana do Brasil da segunda metade do século XX. Especialmente fraseiro, declamador de pensamentos clássicos, como aquele, extravagância ressaltada ainda mais diante de um drama como o do pobre Zé Centralfe, que, pela primeira vez parece ter contato com o exercício da lei, ingenuamente reclamando a solução de seu drama como um direito. Só não é mais exótico do que o cavalo cervejeiro, que parece servir de justificativa para se ocultar os desejos de um homem transfigurado como o irmão de Seo Geovânio, este também peculiarmente descrito pelo narrador, com destaque para suas refeições abundantes em salada, tomadas direto de balde, quando não com caramujos e rãs, e seu costume de permanecer fora de casa. Comportamentos estranhos o suficiente para levantarem um ar de mistério, de enigma, que incomodavam ao narrador. Nos dois casos, o que se vê é a disjunção entre a fabulação e o dado histórico, o dado figurado e a realidade social, característica que, a essa altura deste estudo, já se tem mostrado típica em *Primeiras Estórias*. Na estória do italiano, essa disjunção entre o cavalo cervejeiro e homem desfigurado cria um quadro em que ambos parecem aberrações, absurdos, mas com a diferença de que, enquanto um deles parece uma lenda curiosa e engraçada, o outro está firmemente ancorado no dado histórico, factual, o que evidencia sua crueldade.

Há de se notificar, ainda, a coincidência no fato de serem imigrantes os que são submetidos ao exercício da lei. Seo Giovânio é italiano, viveu a guerra e veio ao Brasil “no ano da espanhola” (ROSA, 1988, p. 83), da gripe (1918) ou (e mais provavelmente) da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e está sob a vigilância não só do subdelegado como do Consulado, homens vindos da capital. Já Zé Centralfe não é estrangeiro, originário de outro país, mas migrou de sua região natal, o arraial do Pai-do-Padre, de onde vinha fugindo do atrevido Herculinão. Esse estrangeirismo, aqui, não só repete a atopicidade, uma constante do livro já sugerida e brevemente comentada neste trabalho, como ainda revela uma de suas faces, a mobilidade, ou fuga, motivada por contexto de violência, seja dos desmandos do sertão brasileiro, seja das guerras do primeiro mundo, o que, de certa e em termos de violência, emparelha o arcaísmo dos rincões brasileiros ao centro urbanizados da Europa.

Por fim, o último par de contos é “Nada e a nossa condição” e “Sequência”, duas estórias que se restringem ao ambiente rural, focando, especialmente, a vida dos proprietários de terras. Aí, não é à toa que, no centro do enredo, estejam bens e posses dos fazendeiros que, junto com

eles, sofrem alguma transformação. No primeiro, um patriarca latifundiário, dono de uma fazenda que ainda carrega vestígios da escravidão, perde sua esposa, casa suas filhas e as envia à cidade, distribui suas terras aos “servos” e, por fim, morre e, em seu velório, é tornado em cinzas no incêndio da “Casa” – assim, em letra maiúscula, como que marcando a herança de casa-grande. Em meio a tudo isso, a distribuição de terras sugere nobreza e honradez – virtudes às quais parecem estar no interesse do narrador ressaltar, como excelência da linhagem familiar a que pertence – ao mesmo tempo em que se mostra arraigada à manutenção do poder em métodos atualizados, além do que possibilitado apenas pela concentração e realocação de capital. Isso porque, após a morte de Tia Liduína, Tio Man’Antônio executa uma reforma na sua propriedade, abrindo pastos e ampliando a visão da Casa, mudanças proféticas, que lhe alavancam os negócios, com o recente aumento no preço do gado, garantindo-lhe, então, muitos ganhos, daí o acúmulo do capital – “tudo o que não era demais, eram humanas fragilidades” (ROSA, 1988, p. 79), diz o narrador ao analisar os sentimentos do fazendeiro em relação à sua prosperidade. Esse capital, com o casamento e mudança das filhas para a cidade, também migrou, já que o pai passou a destinar-lhes quantias que mascaravam a doação de terras, agindo como se as tivesse vendido.

Desse modo, a transformação dos bens, agora cedidos aos “seus muitos, descalços servos, pretos, brancos, mulatos, pardos, leguelhês prequetês, enxadeiros, vaqueiros e camaradas” (ROSA, 1988, p. 79), atua no sentido de alterar relações, que deixam de ser entre servos e proprietário, para serem entre “benevolenciados” e tutor, já que a os vigiar de sua grande casa mantém-se Tio Man’Antonio, o que o narrador busca configurar como mais um ato de nobre benevolência e justa caridade, mas que, em verdade, revela-se como estratégia de manutenção do poder. Isso porque, a alteração nas relações mencionada não se dá na estrutura ou não significa revisão do processo social, antes figura como uma atualização da mesma ordem, apenas com novas roupagens, ainda calcada em princípios, valores e dinâmicas muito semelhantes ou quase sempre iguais. Logo, permanecem as relações de dependência, dominação e poder entre Tio Man’Antonio, ainda que não sob o exercício da propriedade. E o discurso se faz ambíguo porque é a voz dominante, familiar, que, por outro lado, não consegue sublimar a historicidade do processo social em jogo.

É no escopo de relações em torno dos bens da elite rural que se dá o espelhamento com “Sequência”, estória em que uma vaca comprada por seo Rigério, proprietário da Fazenda Pedra, foge com destino a seu lugar de origen, o Pãodolhão, terras de um Major Quitério. O narrador descreve aquele seo Rigério como “alto, o homem, para tão pequenina coisa” (ROSA,

1988, p. 61), e mesmo com muito filhos, não haveria a necessidade de pô-los em perseguição. Apesar disso, um deles, senhor-moço, quis assumir a empreita e no encalço da vaquinha seguir, na “sequência”. O único motivo a segui-la é se tratar ela de um bem, uma posse, que neste caso está agindo na contramão do mercado, já que inverte o caminho vendedor-comprador, com vontade alheia à sua condição de produto. É apenas com o interesse de recuperar o bem perdido que o jovem se põe em jornada, durante dia e noite.

Ao fim, no entanto, quando chegam à fazenda, na outra manhã, a situação se altera. Lá o rapaz se apaixonaria por uma das mulheres da casa, de modo que a vaca deixaria de ser importante, e o desencontro e busca se refaz em nova relação, a aliança dos dois, o “anel dos maravilhados” (ROSA, 1988, p. 64). Assim, as relações que se faziam comerciais, nas novas gerações sugerem um passo além, a união das famílias, de semelhante modo que, em espelhamento a “Nada e a nossa condição”, as relações de subserviência se atualizam na doação de terras, dando novos ares à mesma ordem dominante e conservadora.

Dessa forma, então, apresentam-se algumas linhas possíveis dos espelhamentos entre contos do volume *Primeiras Estórias*, de modo a constituírem uma arquitetura composta, ambivalente, em que os textos se dispõem individualmente ou aos pares, constituindo um caráter de coletânea de estórias (como algumas das obras póstumas, p. ex. *Ave, palavra* e *Antes das Primeiras Estórias*), sim, em que confirma a validade da leitura isolada de qualquer texto – todos com altíssima qualidade, além do que excelentes exemplos da estilização rosiana –, mas também transcendendo seu caráter de “coleção” ao se mostrar um conjunto orgânico de contos, redigido e estruturado em torno de um projeto organizador (ao qual se poderia comparar, com diversas correlações, o volume *Corpo de Baile*). A esse problema se dedicou este capítulo, analisando como a publicação de alguns dos contos em jornal, o sumário ilustrado e as demais ilustrações e a sugestão crítica de espelhamento direcionam ao princípio formal da dualidade como componente estruturante da arquitetura do livro, apontando, ainda, à tese global deste estudo crítico. Para fechar o ciclo de níveis da composição textual em que a dualidade atua, falta ainda falar sobre a caracterização dos personagens, debate que se apresenta no capítulo seguinte.



## 5 DUALIDADES NA CARACTERIZAÇÃO DOS PERSONAGENS

Ao considerar o princípio da dualidade, eixo estruturante do livro, manifesto também na constituição dos personagens, tem-se em perspectiva o tratamento de um sentimento muito forte aos leitores e recorrentemente visível na fortuna crítica, especialmente numa visão panorâmica<sup>27</sup> dos estudos publicados sobre o livro: trata-se do efeito das contradições dos valores éticos, sociais e afetivos em que estão imersos ou do qual se constituem esses personagens, o que, no leitor, manifesta-se como sentimentos ambivalentes, de adesão ou recusa, afeto ou ódio, concordância ou discordância, absolvição ou condenação, alegria ou tristeza. É um pouco do dilema do Menino de “Os cimos”, que, enfim, tem sua mãe curada, bem, mas perde o amigo macaquinho e, na reviravolta final ainda reencontra o chapeuzinho do boneco abandonado na ida, estando, assim confuso em relação a estar alegre ou triste. Por vezes o leitor também se sente assim confuso sobre estar alegre ou triste com o que os desfechos e resoluções das narrativas representam ou implicam. A partir dessas dinâmicas bastante exploradas nos contos das extremidades, o jogo dual se complexificará, especialmente com a entrada no universo histórico brasileiro presente nas estórias, em que as contradições sociais interagem com os dramas familiares e pessoais, figurando, por vezes, as curvas das mudanças operadas pela modernização brasileira em curso na metade do século XX.

Nesse escopo, estarão em análise os personagens, os eventos por quais passam e os dilemas que vivem e criam, isto é, os fatores que atuam em sua caracterização, tudo isso por um prisma de valores éticos, sociais e, às vezes, afetivos, três conjuntos de valores que, recorrentemente, estão imbricados nessas estórias. Esses valores éticos aqui são abordados como as questões relativas aos conflitos entre Bem e Mal, “sendo que, no universo ambíguo de Guimarães Rosa” os personagens “pode[m] servir tanto a uma quanto à outra causa” (BOLLE, 2004, p. 104). Já os valores sociais se referem às relações políticas e econômicas entre sujeitos numa sociedade que se organiza a partir de um Estado. Por sua vez, os valores afetivos dizem respeito aos sentimentos atuantes nas relações interpessoais.

---

<sup>27</sup> Optou-se por fazer tal afirmação assumindo os perigos de sua fragilidade, já que, de fato, não há um estudo de revisão bibliográfica da fortuna crítica sobre *Primeiras Estórias*. Na verdade, quase não há estudos dessa empreita seja qual for o escopo da obra rosiana. Um dos raros, importante mas incipiente (não por sua metodologia ou erudição, mas pelo seu limite editorial), é o artigo de K. David Jackson (2006), *Certo Sertão: Sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa*. A despeito desse vazio, a pesquisa aqui realizada teve contato com uma grande parcela de trabalhos sobre *Primeiras Estórias*, o que levou a tal conclusão (ou melhor, consideração, para evitar remate). Além disso, a análise de Willi Bolle (2004) sobre o arcabouço crítico a respeito de *Grande Sertão: Veredas* parece colaborar na mesma direção, quando indica o antagonismo entre dois tipos de interpretação, 1) as esotéricas, mitológicas e metafísicas e 2) as sociológicas, históricas e políticas (BOLLE, 2004, p. 20-21), ou seja, algo entre o idealismo mítico e a materialismo crítico.

Nessa empreita, não por acaso se porão em choque tendências românticas ou conciliatórias – isto é, aquelas que tendem a idealizar ou amenizar os problemas, conflitos e tensões sociais que compõem o retrato brasileiro elaborado nas estórias – e perspectivas de crítica social mais intensa. Pela linha interpretativa da dualidade, ver-se-á como ambos os pontos de vista são possíveis, não como uma outra forma de conciliação ou ainda em apagamento de divergências, mas como resultado das ambivalências criadas por Rosa ao ter em perspectiva as ambiguidades humanas e as contradições da realidade social brasileira e ao submetê-las a um processo muito peculiar de estilização, referenciado no dado mítico, transcendental e metafísico e no exercício poético da linguagem. Portanto, vale o que Galvão (1972) observou em relação a *Grande Sertão: Veredas*: “[...] não é menos cru, com suas traições, torturas, estupros, assassínios, sadismos; mas também não é menos idealizado, em suas lealdades, amores, sentimentos de honra e outros belos sentimentos. Mas o solerte escritor de que me ocupo dissimula a História, para melhor desvendá-la” (GALVÃO, 1972, p. 63).

Por outro lado, a perspectiva de que Rosa desmonta o modelo mental ocidental ao diluir opostos e desconstruir dicotomias – o que está previsto desde o “princípio de reversibilidade” de Candido (2002), passando pelo “mundo misturado” de Arigucci Jr. (1994) e, por fim, à análise que Coutinho (2001) faz de Diadorim, apenas para fazer referências a alguns dos principais textos, já citados durante este trabalho, considerando ainda que essa linha interpretativa formou uma extensa tradição de estudos críticos rosianos – pode, de alguma forma, não servir plena e friamente ao problema histórico de *Primeiras Estórias*, pois significaria o apagamento das tensões e problemas sociais que, justamente porque opositivos, ali se complexificam e se constituem como problema formal. É o que Ana Paula Pacheco (2009), em artigo posterior ao seu livro aqui já intensamente referido, organiza e defende, ao perceber a especificidade de *Primeiras Estórias* no conjunto da obra, que é a fratura de contradições sociais que, nas obras anteriores, mas especialmente em *Grande sertão: veredas*, vinham indiferenciadas e conciliadas por meio da ótica dominante, de um Riobaldo jagunço, letrado e herdeiro. Para a autora, os melhores contos do volume propõem essa cisão como entrave formalizado.

A despeito dos juízos de Pacheco sobre alguns textos de *Primeiras Estórias* e da sua leitura sobre o os métodos da interpretação histórica de *Grande sertão: veredas*<sup>28</sup>, há que se

---

<sup>28</sup> É preciso pontuar essas duas reticências em relação ao julgamentos de Ana Paula Pacheco, já que, em relação ao primeiro juízo, este estudo carregou a contra-crítica ao longo de seu desenvolvimento, com mais intensidade em alguns capítulos, buscando valorizar todos os textos do volume, diferentemente do que a autora faz em seu livro, ao desconsiderar alguns contos; e, em relação ao segundo, aqui se toma o devido cuidado em não aderir a tal leitura sobre o lugar do narrador de *Grande Sertão: veredas*, não por discordância, mas por não haver o devido

considerar que muitos desses problemas de contradições sociais só passam a ser compreendidos como tal quando aproximados ou inseridos no processo de modernização que alcançava, de alguma forma, o interior do país naquele momento de meados de 1950. Isso porque, Rosa, em sua compreensão da mentalidade do sertanejo, acreditava e defendia que ele não tinha consciência plena de bem e mal. Em seu diálogo com o escritor mineiro, o crítico alemão Gunter Lorenz registra:

LORENZ: Em seus livros acontecem muitas coisas que se pode chamar de crimes, assassinatos, homicídios, ultrajes. São estes, então, modos lógicos de conduta dos seus heróis, por exemplo de seu Riobaldo?

GUIMARÃES ROSA: Não, não se pode dizer isto. O que ali acontece não são crimes. A gente do sertão, os homens de meus livros, você mesmo escreveu isso, vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é o bem e o que é o mal. Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos “crimes”, mas que para eles não o são. Alguma coisa deste modo de pensar se conservou até mesmo na justiça de muitos países civilizados, pense na distinção entre assassinato premeditado e homicídio irrefletido, ou no que os franceses chamam “crime passional”, o assassinato por ciúmes, etc. Isto marca limites (LORENZ, 1991, p. 93-94).

Deve-se notificar que esse diálogo é do *Congresso de Escritores Latino-Americanos*, ocorrido em Gênova, Itália, no ano de 1965, ou seja, posterior à publicação de *Primeiras Estórias*. Nele Rosa não só deixa bastante clara sua leitura da dissoluta ética do sertanejo, alienada de juízos dicotômicos estanques, bem como sugere que a aproximação com o urbano e a legalização do interior trazem à tona, ou forjam, as contradições sociais, históricas e éticas a que estão sujeitos os personagens. Daí o acerto de Wisnik (2002) ao apontar o recorte histórico do processo de modernização presente em “Famigerado” justamente no entremeio do trânsito incompleto entre mando e legalidade, o intervalo perfeito de emersão e ressaltos das dualidades éticas – e também sociais e afetivas, já que integradas – como dilemas e problemas históricos. Para o caso do volume de contos, também como impasse formal.

A fim de clarear a formulação anteriormente apresentada e, assim, consolidar os rumos do capítulo, é pertinente analisar como o recorte histórico-social dado em “Famigerado” representa esse processo de efusão de dualidades. Damázio era matador, essa era não só sua personalidade como sua profissão e identidade, daí ser intitulado “dos Siqueiras”. E, em sua vida de jagunço, com certeza, não precisava de muito para meter bala em alguém, especialmente se esse alguém atentasse contra sua honra e valentia, valores centrais à sua identidade e mantenedores de seu status, seu “poder”; por isso, inquestionáveis. Serenado nos últimos anos, já sem a saúde e a idade que o tornaram lenda, não quer arranjar problemas, especialmente

---

instrumental de leitura demandado para a análise de uma obra da magnitude do romance de Rosa nem firmeza de opinião sobre o tema.

porque, agora, percebe que as coisas parecem diferentes, e que, no conflito atual, não se trata de lidar somente com um moço, mas de arranjar questão com o Governo, recentemente chegado na Serra, como principal sinal dos processos de mudança em andamento. Simbolicamente, a chegada do governo e a introdução, por parte de seu representante, de um elemento estranho (o termo atribuído ao jagunço, de significado desconhecido por todos, sem deixar de notar, ainda, como o povo acha o moço “de seu tanto esmiolado”) expressado em palavra, representa a instalação de um novo ordenamento, a lei, pautada no conhecimento e no exercício da “letra”, agora sob ação legítima e institucional do Estado.

Com essas mudanças sociais ali retratadas, estabelecem-se tensões entre a ética sertaneja e rural – a honra, a macheza, o valor do nome, na qual seria perfeitamente aceitável a morte do moço, já que ele infringe esse código local, ou, de maneira extrema, já que Damázio poderia matar sem mesmo perguntar – e a governamental e urbana – a da lei, ali ainda indefinida, mas já se propondo a ocupar o lugar do mandonismo, mesmo que em termos muito iguais ou pelo menos semelhantes. É com a aproximação entre esses dois códigos ou sistemas que se elaboram as contradições sociais, pelas quais o jagunço se faz “famigerado criminoso” (porque, segundo o ordenamento jurídico, é preciso a tipificação do crime e a sua previsão legal para que seja considerado como tal<sup>29</sup>) e o uso da letra se faz instrumento de opressão e desigualdade, atualizando as velhas formas do mandonismo, instrumentalizado agora pela “violência cordial”. É isso que se quis dizer parágrafos antes ao afirmar que aproximação com o urbano e a legalização do interior deram o contorno às contradições sociais, históricas e éticas a que estão sujeitos os personagens

É por esse contexto que Damázio se dispõe a andar 12 léguas (contando ida e volta) a fim de obter informações precisas que, de fato, deem-lhe o devido suporte a uma decisão – seja ela de matar ou de abster-se de tal, esta devendo ser prudentemente considerada, já que uma simples omissão diante de um insulto contra si lhe custaria caro, a honra. Ou seja, ele está pressionado entre os dois códigos, impelido a infringir um ou outro. É por isso que lhe acompanham, certamente obrigadas, três testemunhas, como recurso de ateste de factualidade que funciona aos dois sistemas, tanto ao sertanejo (como “voz popular”, “más línguas”) quanto ao legal (como “prova testemunhal”). Nesse sentido, deve-se destacar como Damázio está desconfortável com toda a situação, como bem percebe o doutor: “Com arranco, calou-se.

---

<sup>29</sup> Apenas a título de curiosidade, vale a pena citar o Art. 1<sup>a</sup> do Código Penal, que é originário de 1940, do Decreto-lei nº 2.848 de 7 de dezembro de 1940, assinado por Getúlio Vargas – claro, de lá para cá, houve inúmeras alterações, que, no entanto, não significaram a revogação do documento original: “Não há crime sem lei anterior que o defina. Não há pena sem prévia cominação legal” (BRASIL, 1940).

Como arrependido de ter começado assim, de evidente. Contra que aí estava com o fígado em más margens; pensava, pensava. [...] Encarar não me encarava, só se fito à meia esguelha. Latejava-lhe um orgulho indeciso” (ROSA, 1988, p. 15). Seu orgulho está ferido não só porque, dessa vez, precisa ter cautela em sua decisão, posto haver bastante coisa em jogo, mas também porque se sente subjugado por sua ignorância, o que se ressalta no fato de estar diante de um doutor.

Ao fim, tendo esclarecido sua dúvida, o valentão se sente mais confortável com os rumos do seu conflito, serenos como sua aposentadoria, graças à solução erudita do doutor, em quem reconhece uma valentia de matéria diferente da que dispõe: “as grandezas machas duma pessoa instruída” (ROSA, 1988, p. 16-17). Macheza às quais ele se rende e, pela qual, sem perceber, é subjugado. Da perspectiva do doutor, mais do que o humilhar por sua ignorância e disso tirar vantagem, ele lhe dá a lição de que o exercício da palavra (com todos os sentidos que assume no texto – conhecimento, dado urbano, lei, erudição, para citar alguns exemplos) é o novo poder, é o novo instrumento de valentia (o que também pode significar opressão ou violência), e que, de qualquer forma, também se aplica ao Governo, já que sua chegada na Serra é marcada pelo uso da palavra. Novo poder que, no entanto, não exclui o mandonismo e violência, antes, conjuga-se a ele, daí o caráter ambivalente que este capítulo tem apontado e se disposto a analisar.

Não é à toa que, sete contos à frente, entrará em ação possivelmente o sujeito mais “poderoso” e eficaz do livro, um delegado erudito, de quem vale muito a pena ser “amigo”, já que conjuga valentia bélica, conhecimento da lei e boa manipulação da palavra. Curiosamente, se comparado nesses termos, muito semelhante a Riobaldo, de tiro certo e palavras precisas. Ele não está em decadência (como Damázio), caduco (como Tarantão), morto (como Damastor Dagobé, Tio Man’Antônio e Mumbungo), cego (como Retrupé), sossegado (como o fazendeiro de “Luas-de-Mel”) ou apaixonado por uma empregada (como Sionésio). Portanto, diferente de todos os outros, ele não está ultrapassado, não representa uma ordem substituída, mas sim a atualização dessa ordem, a mudança que, por outro lado, não representa uma superação plena das desigualdades e da violência, a instauração de um modelo moderno e não convencionalista. As mesmas dinâmicas sociais permanecem, agora institucionalizadas pelo Estado<sup>30</sup>, um

---

<sup>30</sup> Não que antes o mandonismo local não fosse instituição estatal, mas sua relação com o poder público se dava, muitas vezes, de maneiras obscuras ou informais, como aponta Queiroz (2006) sobre o poder “municipal” durante o Império, a origem do Coronelismo: “já então os municípios eram feudos políticos que se transmitiam por herança – herança não configurada legalmente, mas que existia de maneira informal” (QUEIROZ, 2006, p. 172). Essa mesma autora aponta como tanto a criação da polícia, que ela data de 1842 (QUEIROZ, 2006, p. 203), como a instalação República – com o direito ao voto a todo cidadão brasileiro alfabetizado, outorgado pela Constituição de 1891 – foram subjugadas pelo mandonismo local, garantindo a esse poder status e força institucional, estatal.

mandonismo repostado em outros termos, transvestido de direitos do cidadão, de atendimento ao pobre e de justiça, num intervalo perfeito de dualidade em que o moderno convive com o arcaico, tal qual percebeu Wisnik, crendo esse ser o *karma* nacional:

Se o Brasil se moderniza sem se modernizar, ou se é vocacionado para o moderno sem nunca chegar a sê-lo, ou, em outros termos, se muda sem mudar as bases sobre as quais se constituiu, é ele mesmo que está em jogo na famigerada palavra que se notabiliza por dizer o contrário do que diz (WISNIK, 2002, p. 178).

O delegado erudito, assim, mostra-se no conto como a perfeita ponte entre o urbano e o mundo sertanejo de Zé Centeralfe, personagem que espacialmente segue o percurso arraial-cidade, apresentando, assim, um conflito interiorano que precisa de uma solução urbana, desfecho esse que se mostrará ambivalente exatamente na medida em que se constitui o problema. Isso porque a sugestão do doutor é o uso da bala, o assassinato do adversário, resolução essa que, curiosamente, não é dada com palavras, mas insinuada, como quem, ladinamente, sabe o que legalmente não pode ser dito: “Surdeava o Meu Amigo, pato-mudo. Soprou nos dedos. Sempre em fito, na arma, na parede, e remirando o outro – ao tempo que – tanto quanto tanto. De feito. O homenzinho se arregalou – de desperto. Desde que desde, ele entendesse, a ver o que para valer: a chave do jogo. Entendeu” (ROSA, 1988, p. 58). No fim, como solicitara o homenzinho caipira, o delegado erudito exerce a lei, mascarando o tiroteio como legítima defesa e resistência à prisão. Aqui vale a comparação com o que Bolle (2004) diz a respeito da interação entre Lei e Crime no contexto bélico do romance:

o autor de GSV mostra como no palco da guerra Lei e Crime dialogam entre si e se entendem. Ao fundamentar seu retrato do Brasil numa encenação do sistema jagunço – instituição no limiar entre a lei e a ilegalidade, onde a transgressão é a regra e a guerra é permanente – Guimarães Rosa representa o funcionamento das estruturas de poder no país (BOLLE, 2004, p. 138).

Semelhantes são os termos de justiça da estória, institucionalizada por sinal, já que o sujeito é delegado, representante público. Agora, vejam-se os termos de seu “atendimento” ao pobre, ao cidadão, o que poderia soar como atitude de igualdade de direitos e justiça ao menos favorecido, como efetivo serviço público, uma ordem “pública” com toda a força desse termo. Mas não, pois, o que parece ser o verdadeiro motivo do interesse do delegado não é o drama daquele sujeito caipira, homenzinho, homem com diminutivo, rebaixado, quase desonrado, que, ao narrador, parece não obter a simpatia daquele doutor de polícia: “receei que ele não

---

No caso da estória em pauta, o mandonismo local centrado na figura do delegado retrata uma estrutura que se contextualiza em ambiente jurídico e legislativo já bastante complexo, se considerado como recorte a metade do século XX, em que as organizações de segurança pública, especialmente as polícias, já tinham mais ou menos a mesma configuração da atualidade.



simpatizasse com Zé Centralfe” (ROSA, 1988, p. 56). A real disposição, em verdade, parece ser a não simpatia com aquele Herculinão, “horripilante badameco”. Note-se como, ao começar a contar seu drama e o motivo de seu pedido de providências, Centralfe é interrompido pelo delegado, que pergunta o nome do desordeiro, já que “seguia biograficamente os valentões Sul do Estado” (p. 56). E, logo em seguida, o narrador compara aquele antagonista com outro bandido famigerado, menção que parece bastante deslocada, inclusive ao próprio Zé, que sem entender muito, só aprovava com a cabeça. Acontece que esse outro valentão que operava na divisa do estado tinha feito um acordo com o delegado, a fim de com ele não se ver em confusão, de modo que então passou a executar seus crimes apenas no lado paulista. Note-se como isso dá o tom de mandonismo desse doutor, de exercício puramente arbitrário da lei, posta em prática submissa aos critérios do favor e da cordialidade – mais um motivo para o repetitivo “Meu amigo” e um dos sentidos para o convite ao almoço –, que revelam a estrutura profunda da modernização brasileira, o “seis por meia dúzia”.

Dados históricos que não se apagam, antes se intensificam, na estilização rosiana, que, ali, eleva o sujeito aos valores filosóficos gregos, ressaltando as dualidades éticas e sociais em discussão. Elaborar-se, aí, um discurso tão engenhosamente perverso, um maquiavelismo elevado ao máximo, em que não só os fins, mas quaisquer coisas justificam os meios, desde que empregados pelo sujeito certo. Esse discurso fatalista do delegado, ali, parece assumir tons de ironia, criada pelo descompasso entre o fatalismo do destino e o seu trabalho de execução fatal. É essa a dualidade ética representada nas falas contraditórias do delegado logo após o tiroteio: “Disse: – *‘Tudo não é escrito e previsto? Hoje, o deste homem. Os gregos...’* Disse: – *‘Mas... a necessidade tem mãos de bronze...’*” (ROSA, 1988, p. 59).

E como fica Zé Centralfe nessa história toda? Vítima ou homicida? Ele procurou o delegado como providência de justiça, agindo direito, evitando conflitos, tanto que, por duas vezes, mudou-se de lugar. Além disso, é muito possível que, ao compreender a sugestão do doutor em usar as armas e ao proceder a tal tiroteio, ele tenha feito isso pensando estar usufruindo direito, amparado legalmente, já que lá estava o representante estatal para o legitimar. Contextos que, pela mesma lei requerida pelo caipira, em nada abonam ou mesmo atenuam o crime ali executado. Nessa linha, é possível perceber alguns ecos do pacto riobaldiano, o contrato com o Mal que visa à justa vingança, mas que também implica uma ascensão ao sistema dominante e a adesão ao comportamento dos chefes, ritual em que Bolle (2004, p. 146-174) vê a alegoria da reativação da *lei fundadora* da sociedade, um *falso contrato social* que, na instauração dos três princípios da sociedade civil – a propriedade, a justiça e a ordem político-social –, inclui, como instrumento dessa justiça, a violência, personificada pela



figura de outro pactário, Hermógenes. Não à toa, esse nome lembra o do vilão do conto, Herculino. Semelhantemente, Zé Centeralfe não só se vale dos próprios instrumentos do banditismo do inimigo como, ao fim, une-se ao delegado em almoço, comunhão que figura uma espécie de pacto. Assim, é nesse sentido que se problematizam os valores éticos ali retratados, de forma que as contradições sociais engolem o sujeito (ou por este são aproveitadas), promovendo a construção de personagens sob a força do princípio formal da dualidade.

Essa ambivalência de éticas e valores sociais e os sinais de mudanças que se inscrevem nos mesmos termos da velha ordem atuam na configuração de personagens e eventos ambíguos ao longo de todo o livro. A estória dos irmãos Dagobés expõe os valores correntes e as novas perspectivas ao jogar com as expectativas populares sobre as regras de justiça sertaneja, especialmente válidas para aqueles demos dos Dagobés. A morte do mais velho pelas mãos de Liojorge demandava o revide, não se via outra possibilidade que não essa, de modo que os presentes no velório, pela voz do narrador, vão tecendo o fio da vingança que, ao fim, se arrebenta e não se consuma, para espanto geral, dando início a uma nova chuva, sinal das mudanças anunciadas pelo perdão do matador e pela partida dos três irmãos para a cidade.

Os caminhos dessa trama, no entanto, já foram discutidos e analisados no subcapítulo sobre os desenredos, em que foram expostas as principais dualidades éticas que caracterizam os personagens, das quais algumas valem a referência também aqui, a fim de situar e organizar os tópicos de análise. A principal delas, e mais óbvia, diz respeito aos encaminhamentos dados pelos três irmãos e aos sentidos que as atitudes finais adquirem. O perdão de Liojorge e a assunção de que o mais velho era um diabo de danado apontam para o reconhecimento do instituto da legítima defesa, aparato legal excludente de ilicitude, isto é, que faz com que tal ato não seja considerado crime. Esse direcionamento, ao lado da partida para a cidade, sugeriria a aceitação da ordem moderna e urbana, do Estado de Direito, do progressismo da “ordenação civil da violência” (PACHECO, 2006). No entanto, as entrelinhas sugerem interesses obscuros dos três, benefícios obtidos com a morte do primogênito: a libertação da opressão e, de quebra, a herança das economias, o que não suplanta aquele código urbano, mas se conjuga a ele em prol de uma ótica mais lucrativa, na qual o dever fraternal de vingança é plenamente dispensável, mas no qual a violência – a morte do irmão – não é. Dessas dualidades sociais – retratos da modernização brasileira – resultam duas dualidades éticas. A dos irmãos, que agem eticamente ao pacificarem o conflito e creditarem a autopreservação de Liojorge, ao passo que moralmente os risos e contentamentos diluídos ao longo do texto os colocam em posição de interesseiros, de contentes com os benefícios daquela morte. Além deles, Liojorge está em posição ambivalente, já que pode ser considerado devedor ou beneficiário dos irmãos, e, na

contrapartida, pode ter sido perdoado – no sentido de ter sua dívida, a morte, suspensa – ou recompensado – com a própria vida pelo serviço benéfico prestado não só aos irmãos bem como a toda a comunidade que, ao fim, vê-se livre de todos aqueles demos. Por essa última consequência, poderia, inclusive, ser considerado herói local.

Saindo um pouco do escopo da violência no livro, é possível olhar para estórias em que as dualidades dos personagens geram ambivalentes sentimentos de recepção, mencionados no parágrafo introdutório deste capítulo, sentimentos tais que precisam ser abordados de alguma forma, pois constituem um dado estético recorrente na obra, bastante evidente, por exemplo, em textos como “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “A menina de lá”, especialmente nos desfechos. Sozinho, tendo perdido a ascendência e a descendência para a loucura e a pobreza, Sorôco se encaminha para sua casa repetindo o canto desatinado que suas mulheres entoaram na estação de trem. É, sem dúvida, um sintoma de saudade que, pelo olhar externo da comunidade e na frieza da situação, convive com a tranquilidade de que agora já não estaria em suas mãos cuidar delas, de que não pelejaria mais com esse fardo, até porque, deve-se considerar, a intervenção estatal veio como um “socorro”, para utilizar palavras do próprio texto. Esta é a situação daquele homem, dualmente trágica em suas opções: ou é ter a família por perto e pelejar em cuidar dela, ou é se aliviar das responsabilidades do cuidado e as ter distantes.

O canto também se inscreve em dualidades. Ao mesmo tempo em que sinaliza uma aproximação da comunidade em relação ao drama de Sorôco, ele é entoado como canto do afastamento, como marca daquela desagregação familiar. Além disso, ele revela as dualidades daquela comunidade, que, sob o sentimento de culpa social e de insuficiência, vê forjada uma atitude de compaixão, limitada até aonde iria aquela canção. Por fim, diante disso está o leitor, atraído por uma visão conciliatória, sublimadora dos dramas sociais, disposto a encontrar a beleza daquela “re-união” simbólica (PACHECO, 2006), quase cômica ao lembrar aqueles comuns encerramentos de musicais em que todos os atores dançam e cantam juntos, enquanto, de outro lado, a solidão e o drama da perda repuxam o sentimento para o trágico oco sem beiras. Nessa dinâmica convivem os mais ambivalentes sentimentos em relação a essa estória.

Em “A menina de lá”, essa dinâmica é ainda mais evidente. A tristeza do desfecho, a perda das perspectivas de uma vida melhor, agravada ainda pela morte de uma criança, a única da família, vê-se contrabalanceada por um último lapso de esperança, um suprimento afetivo e simbólico (BOSI, 2003) – tal qual o canto de Sorôco – que dualiza aquele momento fúnebre. Veja-se como o pai se perturba ao saber do pedido final da menina, aquele caixãozinho: não atender o derradeiro pedido de sua pequena ou cumprir aquele desejo e como que tomar culpa na sua morte? Ao fim, o que os serena é confiar que, milagrosamente, tal qual o aparecimento

do sapo, da pamonha e do arco-íris, aquele desejo seria atendido, o que, mais uma vez, não mudava fundamentalmente nada da vida daquela família, mas instalava um ar ameno de esperança, uma sublimação da tragédia da perda. Por isso, caracterizam-se na dualidade afetiva dada pela tristeza da perda e pela recompensa da santidade da menina, sentimento que se propõe ao leitor como balança entre tristeza da tragédia familiar e social e a beleza do renovo da fé no transcendental.

Apenas para referenciar e situar os opostos, é possível ver, no caso de “Sorôco, sua mãe, sua filha” e de “A menina de lá” como têm maior afinidade com leituras mais “positivas” ou idealizadoras, assim se diga, os estudos de Bosi (2003) e Ana Paula Pacheco (2006), conforme é possível concluir no resgate do que se demonstrou ao longo de todo este trabalho, ao passo que leituras mais “negativas” ou críticas podem ser vistas naquelas interpretações elaboradas neste estudo, quando na revisão de juízos críticos como os dos autores citados – caso dos dois contos referidos. Sem embargo, para além de juízos críticos otimistas ou pessimistas, aqui se buscou conjugar tais abordagens, a fim de reconhecer a constância da dualidade nos valores sociais, éticos e afetivos representados.

Diante disso, é possível repassar – e brevemente, para que se evitem repetições – alguns dos textos já analisados em capítulos anteriores, demonstrando como a caracterização de seus personagens e os eventos vividos por eles conjugam juízos de valores ambivalentes. Em “O cavalo que bebia cerveja”, o narrador deixa bastante explícito seu ódio pelo italiano, o que menos pinta Seo Giovânio como mau homem do que mostra o lado rancoroso e colérico do jovem Reivalino. A partir disso, a estória vai se construir como a narrativa em que os juízos afetivos do narrador vão se revendo, no capiscar dos enigmas que pleiteavam estranheza ao italiano e sua casa, revelados conforme as portas e os quartos vão se abrindo, literal e metaforicamente, trazendo à tona os sentidos dos comportamentos estranhos que rondavam aquela chácara.

O ódio do narrador é anterior à relação empregado-patrão, mas ela se manifesta também como um sentimento de desigualdade social, já que o italiano tem propriedade e algum dinheiro, apesar de, claramente, não viver em luxos, enquanto o moço aparenta alguma carência de recursos: “Aceitei; quem é que vive de não? Mas não agradei. Decerto ele tinha remorso, de ser estrangeiro e rico” (ROSA, 1988, p. 84). Ora, esse trecho é contextualizado pela doença da mãe de Reivalino, período em que Seo Giovânio demonstra bastante generosidade, já que não só financia os remédios como, após a morte, custeia o enterro. Na verdade, são diversos os momentos em que o estrangeiro ajuda aquele moço, desde o início, gratificando as compras de

cerveja, até no triste momento de perda da mãe, chamando-o para trabalhar para si, de vigia armada.

Contudo, ainda assim, a raiva se mantém, e, em seu discurso, Reivalino aumenta as tensões, como quem aguarda o momento próprio para dar um “corrigimento” naquele estranja. Desse jeito, quando a polícia começa a investigar Seo Giovânio, ele colabora com ela, levantando as mesmas dúvidas que tem sobre os hábitos estranhos do velho, além dos segredos daquela casa. Além desse ódio, ele sente nojo do italiano, o que, ao lado do conluio com a polícia e o consulado, reforça o sentimento de rejeição que ali vigora. Por outro lado, Seo Giovânio lhe deposita grande confiança e afeto, tomando-o como seu protetor, e lhe apresentando a casa. Assim, o velho acuado e temeroso, aos poucos, vai se revelando ao seu capataz e, cada vez mais, contando com ele como seu protetor. Aí, quando em uma das visitas dos policiais, Seo Giovânio abre os quartos da casa e mostra o cavalo branco empalhado, como quem desafia as autoridades, Reivalino se agrada da postura do patrão, e, de vez, decide não mais colaborar com Seo Priscílio, dizendo a ele que não aparecessem mais lá os sujeitos do Consulado, que com eles correria. Isso precedeu à surpresa que logo teria, a morte de um irmão do italiano, Josepe, para quem se organizou conceituado enterro, evento em que se revela o cerne dos enigmas daquela casa, o rosto desfigurado do irmão, fruto da guerra.

A partir daí, Reivalino muda suas opiniões sobre o italiano, capiscando o que, em fato, ali se dava, o motivo de muitas das estranhezas daquele homem, torção que possibilita a comparação com o caso de Maria Mutema interpretado por Galvão (1972), que, a partir dessa subestória de *Grande Sertão: Veredas*, percebe a imagem da “coisa dentro da outra”, na bola de ferro dentro do crânio do marido, nas palavras que penetram a mente do padre, crimes que, assumidos publicamente, fazem se revelar a criminoso e, dentro dela, a santa. A essa dinâmica Galvão (1972) toma como uma constante, uma das forjaduras do falso, um padrão dual que define a estrutura do romance. Já em “O cavalo que bebia cerveja”, o aparecimento do irmão desfigurado (conteúdo) dentro da casa (continente), faz emergir da imagem grotesca de Seo Giovânio outra oposta, benevolente e afetiva, agora aceita por Reivalino: “Não por nojo, não dei um abraço nele, por vergonha, para não ter também as vistas lagrimadas” (ROSA, 1988, p. 88). É como se viesse à tona a verdadeira obscuridade daquela chácara, o homem repulsivo não por ter os gorgomilos à vista, mas por ser daquele jeito vítima da guerra. Assim, tal qual as atitudes de Maria Mutema – o permanente luto, a confissão diária com o padre e o sumiço após a morte deste – são reinterpretadas quando se descobrem aqueles segredos de homicida, os eventos curiosos que se davam naquela chácara ocultada de Seo Giovânio também pedem revisão: as refeições tomadas à varanda, o permanecer constante na parte externa da casa, o

cavalo branco do quarto – símbolo rosiano para o popular “elefante branco” –, os rumores de um cavaleiro saindo da porteira tarde da noite e, especialmente, o alto consumo de cerveja, provavelmente destinada ao irmão, já que ninguém ali, além do cavalo, gostava de cerveja. Isso, em certa altura, é inclusive destacado pelo italiano, como se ali ele desejasse apresentar o irmão a Reivalino, de modo a juntos compartilharem aquelas bebidas: “*Irivalíni, peccado nós dois não gostemos de cerveja, hem?*” (ROSA, 1988, p. 87).

É assim que se expressa a dualidade ódio-amabilidade e repugnância-benevolência na constituição dos personagens em “O cavalo que bebia cerveja”. E mesmo ao fim da trama ela parece não ser inteiramente superada ou convertida em sentimento positivo. Ainda que no último parágrafo se leia um “meu Patrão”, pela primeira vez com letra maiúscula, talvez o referente mais positivo endereçado a seo Giovânio, e que Reivalino tenha se tornado herdeiro do italiano, o narrador não volta para a chácara, mas a vende, não sem antes mandar cortar as árvores e enterrar o “trem” que estava lá no quarto.

Puxando o fio das relações entre patrões e empregados exploradas nesse conto, é possível pontuar as dualidades em que se constituem os personagens de duas outras estórias que representam esse vínculo. Na primeira delas, “Nada e a nossa condição”, Tio Man’ Antônio, ao doar suas terras, mostra-se um fazendeiro benevolente, recompensador do trabalho a ele servido, ao passo que, por isso mesmo e por se manter tutelar, levando ainda em consideração o acúmulo de capital anterior, faz-se temido e odiado pelos benevolenciados, além de que tem seu ato sob suspeitos interesses obscuros, como já se discutiu neste trabalho. Os trabalhadores, na outra ponta da relação, ora se rejubilam, ora se atemorizam diante das dádivas recebidas; ora odeiam a presença do patrão “caduco maluco estafermo, espantalho” (ROSA, 1988, p. 80), ora reverenciam-no. Ao fim, após o incêndio da casa, dá-se uma cena praticamente religiosa, dualizada entre culto de honra ou de temor, o que leva o sobrinho narrador a considerar o tio “o Destinado”: “Ante e perante, a distância, em roda, mulheres e ajoelhavam, e homens que pulando gritavam, sebestos, diabruros, aos miasmas, indivíduos. De cara no chão se prostraram, pedindo algo e nada precisados de paz” (ROSA, 1988, p. 82). Valores afetivos ambivalentes, algo entre temor religioso, veneração e insulto, como se pode ver pelo uso do termo não dicionarizado “sebesto”, explicado por Rosa ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason em carta de 11 de abril de 1966: “V. trabalho Paulo Rónai, verbo grego ‘sebonai’ etc. (é um dos seus tempo, V. Dicionário grego) Achei curioso ‘empastar’ o grego (com sentido de ‘veneração, temor respeitoso’, respeito supersticioso), com o coloquial (gíria) brasileiro: ‘cê besta!’ = Você é besta...” (ROSA, 2003a, p. 321).

Na segunda estória, “– Tarantão, meu patrão”, novamente sobre os olhares do empregado, o patrão será pintado pleno de dualidades, entre valente e caduco, entre esperto (“esmarte”) e doido, entre alegre e triste, entre líder e tutelado. Daí o próprio título de cavaleiro que lhe é dado, “Tarantão”, ambíguo entre a firmeza e força do propósito, como repetição sonora do cavalgar do agrupamento – “... tapatrão, tapatrão... tarantão... tarantão” (ROSA, 1988, p. 149) –, e o desnorteamento e confusão da semelhança com o adjetivo “atarantado” ou mesmo com o substantivo “trapalhão”. É com essas qualidades ambivalentes que solucionará sua missão, em discurso pateta e confuso, mas enérgico: “O Velho, fegoso, falava e falava. Diz-se que, o que falou, eram baboseiras, nada, ideias já dissolvidas. O Velho só crescia. Supremo sendo, as barbas secas, os históricos dessa voz: e a cara daquele homem, que eu conhecia, que desconhecia. Até que parou, porque quis” (p. 151). Caracteriza-o, ainda, a boa receptividade que sua família lhe presta no batizado, contrastando com o abandono a que o compelem na fazenda. É nesse contexto em que a vingança ao sobrinho doutor se dissipa em discurso e a morte do adversário que lhe aplicara injeções e lavagens em sua própria morte, não em combate, mas de velhice e doença, como símbolo da decadência de um universo rural abafado e abandonado pelo mundo urbano, no qual não há espaço, senão simbólico, para aquele comboio de excluídos. Concluindo, apenas para reforçar o argumento, vale a análise de Pacheco (2006, p. 90): “Ora, em ‘Tarantão’ bem e mal, agora sem sombra de dúvida, não são instâncias éticas separadas; como vimos, o ‘herói’ faz o bem em nome do Mal.

Tal qual nas últimas estórias analisadas, em “Luas-de-mel”, as dualidades afetivas vão se integrar às de valores sociais e ético ou morais. E, mais uma vez, a partir do mote ambivalente velhice-jovialidade, vivido pelo casal Joaquim Norberto e Sa-Maria Andreza, que, até o recebimento da carta e da missão de Seo Seotaziano, vivem no sossego da mesmice na Fazenda Santa-Cruz-da-Onça, seu recanto. Incumbidos de proteger um jovem casal de noivos, saem da pacatez do dia-dia e sentem despertar os ímpetos e energias da jovialidade que trazem novidade à relação do casal senil, tudo isso em paralelo à consagração do amor daquele Moço e Moça e à coalisão paramilitar que se instala em defesa contra qualquer perspectiva de ataque do grupo oponente, centralizado na figura do Major Dioclécio. Nessas coalizões, atuam como força coesiva dos grupos as relações de compadrio, a cordialidade, destacadas como valiosos estigmas por diversas vezes pelo fazendeiro Joaquim Norberto, como, por exemplo, no momento em que lê a missiva a ele endereçada:

E — quero-me com esta! É o que soletreio: “*Estimado meu amigo e compadre...*” Seo Seotaziano, de sua sede distante, os fatos de marca manobrando, com estopim curto e o comprido braço. O chefe demais, homem de grande esfera, tigriso leão feito o canguçu, mas justo e pão de bom, em nobrezas e formato. Meu compadre-mor, mandador, dê que quando. E há que tempos isso fora. Mas, agora, se lembrava deste,



aqui, neste ponto, confioso de lealdade. E com caso. Para despautas: o que decerto havia de haver — cachorro, gato e espalhafato. Mas, tenho de segundar, e quero. Se ele riscou, eu talho (ROSA, 1988, p. 97).

Nesse trecho também está exposta a figura de Seo Seotaziano, representativa do coronelismo vigente no interior brasileiro, força que ali se mostra ambivalente, já que exerce poder paramilitar, autoridade política e influência econômica, ao passo que assim é reconhecido como justo, nobre e legítimo. Na trama do conto, ainda, ele exerce seu poder para resguardar o amor, o que sintetiza ou reúne uma relação bastante ambígua presente em todos os personagens: o amor amparado pela violência e pelo exercício do despotismo de um coronel. Registre-se, ainda, que, de sua “sede distante” e mesmo com sua presença tão forte ao longo do conto, ele jamais comparece à Fazenda Santa-Cruz-da-Onça.

O amor como instrumento de revelação de contradições sociais está presente, e ainda com maior força, também em outro conto do volume: “Substância”. Lá o amor entre o rico proprietário Sionésio e a pobre, abandonada e, em grande medida, explorada laboralmente, Maria Exita expõe as contradições da geração de riqueza amparada em servilismo mascarado de trabalho livre, uma das formas do mercado de trabalho rural, como caracteriza, por exemplo, Caio Prado Jr. (1979) em *A questão agrária no Brasil*, ao expor as estratégias capitalistas de adaptação das relações de trabalho às circunstâncias da especulação agrária. A dualidade afetiva que caracteriza o casal, estabelecida entre a atração que Sionésio sente por pela moça – considerando, ainda, que ela congrega opostos, já que era “feiosinha” e ficou bela – e a reticente rejeição diante das “heranças” que ela poderia carregar – a leviandade da mãe, a doença do pai e o perigo dos irmãos – se integram, em primeiro lugar, às contradições éticas do proprietário, que se vê entre os valores de seu poder e status e uma espécie de submissão que a paixão pela moça o constrange, o que inclui uma ressignificação das suas posses, como o próprio narrador assume, pondo palavras na boca de Sionésio: “Sem ela, de qua valia a atirada trabalhadeira, o sobreesforço, crescer os produtos, aumentar as terras?” (ROSA, 1988, p. 141). E, em segundo lugar, às ambiguidades sociais que, para algumas leituras, mais otimistas, tal qual a de Pacheco (2006), parecem se dissolver na relação entre os dois, como conto de fadas de exceção, já que, no coletivo, a mesma ordem desigual do capital se mantém, diferentemente da ascensão social e resolução dos conflitos classistas que se realiza exclusivamente para Maria Exita. Contudo, este trabalho defende que, conforme já se demonstrou em análise anterior deste conto, a disjunção social permanece, especialmente porque o texto se dá a partir de um ponto de vista dominante, de modo que, nessa perspectiva, ao narrador a quebra do polvilho, na cena final, aparenta-se como brinquedo de menino, até gostoso de se executar, o que, somado à alvura



daquele produto, dualiza-se na conjugação com a crueldade da tarefa, tal qual tanto o narrador quanto Sionésio tinham assumido momentos atrás. Ou seja, trata-se de um discurso elaborado ambivalente, fundamentado nas contradições sociais que se aparentam resolvidas (ou amenizadas) apenas do ponto de vista dominante. Nessa problemática, ainda se poderia levar em consideração os critérios do interesse que Maria Exitia desperta em Sionésio, que é predominantemente a beleza (o que a situaria como objeto de desejo), somada à sua disposição ao trabalho infernal sob sua responsabilidade – única interpretação para o “*De suas maneiras, menina, me senti muito agradado...*” (ROSA, 1988, p. 139, negrito nosso).

Seguindo no escopo do tema do amor em meio a relações que envolvem capital, é possível analisar o conto “Sequência” e como a caracterização do filho do proprietário da vaca fugida se pauta em dualidade afetiva, identificada no duplo desencontro-encontro que, por sua vez, relaciona-se com outra ambivalência: a de bens materiais-imateriais. Ora, o vaqueiro senhor-moço sai em busca da rês fujã, sem destino, apenas no encaixe para resgatar o bem perdido, recentemente adquirido, ainda portando marca de grande valor, a do Major Quitério, da fazenda do Pãodolhão. Ao fim, no desencontro da vaca, na sua perda, ele encontra o amor em uma das filhas do Major, de modo que o bem material, aquela cabeça de gado, o motivo explícito de sua jornada, perde o valor e o sentido daquela perseguição, assumido agora pelo bem imaterial que é o sentimento que lhe atinge e que consagra sua jornada da “pedra”, aquilo que é vazio de sentimento, insensível – como no popular “coração de pedra” – ao “pão do olhão”, aquilo que alimenta os sentidos, como a moça que “se desescondia dele” (ROSA, 1988, p. 63-64). Assim, portanto, costurou-se o destino daquele filho, dualizado na perda da vaca e no encontro da amada, o que, para os pais representa maior benefício econômico e político também – ou seja, o bem imaterial ali conquistado também inclui bens materiais –, já que as relações que até então se faziam apenas comerciais, passam a vislumbrar novos ares de compadrio e familiaridade, instrumentos fundamentais ao coronelismo vigente<sup>31</sup> no mundo rural, como já visto em “Luas-de-mel” e como bem aponta Antonio Candido (1951), em seu ensaio sobre a constituição da família brasileira publicado em inglês, *The Brazilian family*. Além de Candido, Queiroz (2006), em seu estudo das estruturas do coronelismo brasileiro,

---

<sup>31</sup> Embora se aponte como a decadência do Coronelismo os meados da década de 1940, Queiroz (2006, p. 205-208) demonstra como esse sistema e seu alto escalão encontraram estratégias de permanência. A autora aponta como “dominando em parte a grande indústria, o grande comércio, as grandes organizações de serviços públicos ou privados; com membros seus exercendo as profissões liberais, os coronéis e seus parentes, possuidores além do mais de grandes propriedades rurais, se mantiveram nas camadas superiores da estrutura socioeconômica e política do país, numa continuidade de mando que persiste, em alguns casos, até os nossos dias” (QUEIROZ, 2006, p. 206). Além desse texto, Willi Bolle (2004, p. 137), em nota de rodapé, cita o questionamento de V. Nunes Leal (1993) à tese do fim do Coronelismo, estudo ao qual esta pesquisa não teve acesso.

esclarece com bastante propriedade como as relações afetivas, ao lado dos bens de fortuna, são a dualidade compositiva das bases do sistema coronelístico, tal como retratado nessas estórias (e em outras do livro) e tal como o filho senhor-moço logra em sua jornada. A interpretação sociológica de Queiroz (2006) parece revelar os sentidos do que se esboça no desfecho de “Sequência” paralelamente à paixão entre aqueles jovens:

Já o casamento foi empregado de duas maneiras com a mesma finalidade: [...] 2) casamento fora da parentela, dando como resultado a aliança de dois grupos poderosos que passavam a ser “parentes”, e portanto intimamente unidos, tanto econômica quanto politicamente, podendo se elevar na hierarquia do domínio graças a esta soma de forças familiares, econômicas e políticas (QUEIROZ, 2006, p. 192-193).

Se em “Sequência” a dualidade afetiva que vive o filho do proprietário vai oxigenar o patriarcalismo agrário e econômico por meio de novas relações que expandem aquela rede, em “A terceira margem do rio” ela vai paralisar esse processo, estagnando o filho em um não-lugar de culpa em que se dualizam o afeto de querer o pai próximo e o desafeto de achar mais correto que ele tome de vez o seu rumo, rio abaixo. Assim, a vida daquele filho se configura no conflito ético entre o desejo de assumir o lugar do pai e o medo de tal responsabilidade que parece vir “do além”.

A dualidade como princípio formal atuante na caracterização dos personagens estaria presente, ainda, em outros contos não mencionados até o momento, talvez em menor grau. Está na contradição afetiva do audaz navegante, oscilando nas narrativas elaboradas por Brejeirinha entre o partir em aventura a novos lugares e o abandonar pessoas queridas (a família, a amada). Está na constituição da identidade do menino e do narrador em “Nenhum, nenhuma”, dualizada entre a lembrança e o esquecimento. Está no duplo razão-loucura que em “Darandina” não só constitui o homem da palmeira como assume sentido social.

Restariam, aí, duas estórias, deixadas para o final da análise por se considerar que expressam com grande potencialidade o que se quis apresentar até aqui. A primeira delas é “Pirlimpsiquice”, narrativa que não trabalha tematicamente com dualidades éticas, sociais ou afetivas, mas que, pela dinâmica de conflito entre as diversas versões do roteiro da peça em que os meninos estão envolvidos, alegoriza o princípio da dualidade. As contradições se instalam, primeiramente, na concorrência entre duas versões, que são os polos do conflito: o roteiro original de *Os filhos do Doutos Famoso*, que precisa ser ocultado a todo custo para que o grupo não fracasse diante das artimanhas de seus adversários; e a versão destes, os Gamboas, que diziam saber a real história, troçando dos atores. A essa dualidade se forja uma outra, com a divulgação da versão inventada pelo grupo, a fim de enganar os outros e de combater a versão

que vinha os humilhando. Logo, são três versões, mas que conflitam aos pares, como dualidades.

Na apresentação, no entanto, com as intercorrências pouco antes do início do espetáculo, o que se verá, acionado pelo papalvo Zé Boné, é a mescla das três histórias, encenação que gera tal encantamento nos meninos que se esquecem de si mesmos e de que a apresentação deveria terminar, ao que se incumbe, então, o narrador-personagem, de repente disso consciente, caindo do palco e dando fim ao evento. No outro dia, o Gamboa vai a ele tirar satisfação, alegando que a sua história *também* era a de verdade, o que leva os meninos à fera briga, ou seja, não se desfazem os conflitos entre os grupos.

Ora, é possível abordar o texto, em última instância, como representação da arte e da ficção, como por exemplo se vê em Cunha (2013, p. 152-153):

O entrelaçamento e a convivência dessas histórias em "Pirlimpsiquice" põem em discussão a questão da verdade, da verossimilhança, da imitação criadora, da representação, da encenação, do papel da palavra-arte etc., enfim, da *mimesis* aristotélica – tema tão caro aos críticos e estudiosos da arte.

Nessa linha, a conjugação ambivalente das versões no espetáculo pode ser lida como certo método de figuração e resolução de contradições – que, na realidade material, no mundo humano, manifestam-se no escopo de valores e dinâmicas éticas, sociais e afetivas – encenado na ficção produzida em *Primeiras Estórias*. Nessa encenação, a concorrência entre opostos não necessariamente se dilui, como narrativa conciliatória, mas mantém as tensões e descompassos – assim como a reunião das várias versões no espetáculo ainda foi motivo de fera briga no dia seguinte –, por vezes reunidos disjuntivamente. É esse o caso de Sorôco, de Damázio, do Zé Centeralfe, de Tarantão, de Sionésio e Maria Exita. E será esse o caso do último conto a se discutir, “A benfazeja”, texto em que as dualidades na constituição do personagem e esse processo figurado em “Pirlimpsiquice” se mostrará com a maior força e complexidade e da maneira mais explícita vista neste livro, jogando luz sobre as interpretações que ainda possam estar confusas ou mal formuladas durante este percurso analítico.

Neste momento, então, serão feitos alguns breves resgates, agora em um viés de outra especificidade, daquilo que a análise dessa história no subcapítulo sobre os desenredos como dualidades do enredo já debateu. O primeiro deles, para se ilustrar o processo figurado em “Pirlimpsiquice”, trata-se da concorrência de narrativas, de versões, que o narrador, ao se propor rever juízos a respeito de Mula-Marmela, instaura, opondo-se, aparentemente, à comunidade. É nessa linha que ele combate algumas falácias, como as suposições de que

Marmela se relaciona com o enteado Retrupé e de que lhe afana as esmolos, ou de que o cego bebe. Além disso, esse discurso do narrador é o espaço para revisão das relações entre eles e dos sentimentos que os organizam como família, revelando uma mulher carinhosa e cuidadosa com os seus, já que não só mantém uma forte relação de dependência com Mumbungo como, com a morte do esposo e a cegueira do enteado, assume a tutela deste. A intensidade dos sofrimentos que ela vive na morte de ambos os homens confirma e reforça a presença da afetividade no vínculo que mantêm.

A concorrência de narrativa também possibilita que se apresente nova perspectiva sobre a culpabilidade de Mula-Marmela e sobre seu lugar social. A autoria dos assassinatos de seu marido e de seu enteado é admitida no discurso do narrador, que, também traz à tona os desejos inconfessos da comunidade, demonstrando ainda o quão beneficiada esta foi pelas mortes e também pelo suposto envenenamento que teria deixado Retrupé cego. Assim, ele tenta legitimar os crimes da mulher nas ambivalências morais e sociais daquela comunidade, expondo as frinchas que compõem uma estrutura social dualizada entre a violência e o crime como instrumento social válido ao extermínio daqueles que representam mazelas, e a lei e o juízo moral condenatório, que também servem, não ao extermínio, mas à exclusão daqueles que não se harmonizam ao conjunto. Ao demonstrar tais contradições, presentes inclusive no discurso e no sistema de valores que adota, o narrador reedita o lugar social de Mula-Marmela, dualizado entre a exclusão e a indispensabilidade para a relativa harmonia entre as “classes”. Ao fim, portanto, tem-se a construção de uma personagem caracterizada na indissociável dualidade entre malfazeja e benfazeja.

Concluindo, é notório como este capítulo final precisou repetir alguns dos itens apontados na extensão deste estudo, sintoma que aponta para a integração das dualidades indicadas nos diferentes elementos constitutivos do conjunto. Em outras palavras, é possível perceber como na construção dos personagens se espelham as formulações ambivalentes dos enredos, dos lugares de onde se narra e das estruturas da arquitetura do volume, temas dos capítulos anteriores. Essa configuração dual dos personagens está mais evidentemente trabalhada no escopo de valores éticos, sociais e afetivos, que, recorrentemente, ali estão imbricados. Além disso, é talvez na construção dos personagens que esteja mais explícito e mais enfático o processo de modernização figurado ao longo de *Primeiras Estórias*, como horizonte social e enquadramento da obra que força os contornos de personalidade daqueles sujeitos ou se impõe por meio de dilemas que reorganizam, de alguma forma, suas vidas. É curioso notar, para finalizar, como essas ambivalências aqui abordadas são expostas nas estórias

a partir de “quebras” ou inserções de elementos estranhos que se dão nas tramas vividas, recurso esse que se relaciona diretamente com as dobras e torções que dão aberturas aos desenredos analisados anteriormente e com a hipótese de Ramos (1991, p. 516-519) sobre o “mundo movente” e o “surpreendente” como matrizes da estrutura global do livro. Apenas para sinalizar o fenômeno, assim podem ser inventariados esses elementos estranhos ou quebras nas estórias: a exuberância do peru em “As margens da alegria”, o moço do Governo e sua palavra em “Famigerado”, o cântico de desatino em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, o perdão de Liojorge em “Os irmãos Dagobé”, o abandono da família e a partida para um não-lugar em “A terceira margem do rio”, a partida de Ataulpa para o Rio de Janeiro visitar o pai à beira da morte em “Pirlimpsiquice”, o menino que penetrava no quarto em “Nenhum, nenhuma”, o homem pobre que procura a lei em “Fatalidade”, a visão do auto-reflexo repugnante em “O espelho”, a doação de terras aos servos em “Nada e a nossa condição”, a revelação do irmão desfigurado em “O cavalo que bebia cerveja”, o aparecimento de um moço muito branco na estória homônima, o pedido de Seo Seotaziano ao sossegado Joaquim Norberto em “Luas-de-mel”, a invenção de Brejeirinha para suprir o tédio de um dia de chuva em “Partida do audaz navegante”, o contradiscurso de um narrador à comunidade de Mula-Marmela em “A benfazeja”, o surto de um homem em “Darandina”, o desejo de vingança de Iô-Diniz em “– Tarantão, meu patrão” e, por fim, a doença da mãe do Menino em “Os cimos”. Note-se como a maioria desses elementos ou condutas de quebra são considerados estranhos pelos próprios personagens ou narradores, e além do que se dão como *rompimentos*, de monotonias, rotinas, lógicas e tradições, como sugere certa máxima do narrador de “O espelho”: “quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 1988, p. 65). Ou a síntese do que seria a lua-de-mel de Joaquim Norberto, “no mais, mesmo, da mesmice, sempre vem a novidade” (p. 96).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se toda conclusão de um estudo deve se elaborar como um fechamento – isto é, um balanço do que se discutiu, a consolidação e síntese das contribuições feitas –, não é verdade que também não possa apresentar aberturas, em outras palavras, frinchas e desdobramentos que toda atividade de pesquisa, das ciências mais duras à crítica literária, cria e está sujeita. Essa prática de refletir sobre as fragilidades do próprio trabalho não só demonstra a autoconsciência sobre o que se produziu como torna claros os pontos que, por carência de maior aprofundamento, podem motivar outros projetos. Assim, nos próximos parágrafos se comentam algumas dessas aberturas.

A primeira delas se refere a algumas dualidades não exploradas ou abordadas insuficientemente ao longo das análises realizadas. Dentre elas, tem grande destaque o binômio rural-urbano, que representa os polos do intervalo presente em *Primeiras Estórias*, o processo de trânsito entre fazendas, arraiais ou lugarejos e cidades com organização civil e política mais complexa. Assim, enquanto há referência a lugares remotos e isolados, alheios à estrutura político-econômica que organiza a vida citadina, do qual o sítio em que morava Nhinhinha é o principal exemplo, há também cenários típicos da vida urbana da segunda metade do século XX, como se vê retratado em “Darandina”, além da construção da grande cidade presente nos contos das extremidades. No meio disso, e com maior recorrência, o intervalo de uma mudança em curso, em que se podem ver fragmentos de urbanidade – como em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “O cavalo que bebia cerveja”, “A benfazeja” –, quando não o trânsito dos personagens de um polo a outro, em busca de algum tipo de recurso – casos de “Famigerado”, “Fatalidade” e “– Tarantão, meu patrão”, por exemplo. Esses temas do trânsito, da mobilidade e da atopicidade estão também na base da estruturação das narrativas e da coesão do volume, além do que representam dinâmicas constitutivas que merecem olhar detalhado tanto do ponto de vista da elaboração ficcional quanto da representação que se faz do processo de modernização em curso no Brasil do século XX.

Outra dualidade não discutida satisfatoriamente neste estudo, embora apontada como central à obra de Guimarães Rosa, e, no caso específico de *Primeiras Estórias*, explorada por Pacheco (2006), diz respeito ao duplo universal-regional, também interpretado como a conjunção entre dado mítico e realidade sertaneja. Ela está visivelmente operante na estruturação da obra, como domínio de elaboração das tensões entre estilização literária e leitura da realidade sócio-histórica brasileira, como dualidade que, segundo Pacheco (2006), constitui a problemática do livro: “*entre a suspensão e uma percepção mais dilemática do andamento*

*do processo social, que questiona ou barra a efabulação mítica*, mito e História se entrecruzam nas diversas tonalidades desses contos” (PACHECO, 2006, p. 20, grifos da autora). Por diversas vezes, este projeto aqui desenvolvido se mostrou carente em discutir e analisar como se relacionam mito e história na composição das narrativas, como se constituem como dualidade fundamental à arquitetura da obra e, até mesmo, como equilibram a balança regionalista da poética rosiana.

Vinculado à carência da abordagem dessa dualidade, do diálogo entre o dado mítico e o documental, está a brevidade na discussão do horizonte social da obra e a quase ausência de ancoragem em estudos historiográficos e sociológicos na fundamentação da interpretação da figuração e crítica que *Primeiras Estórias* é do processo de modernização brasileira. Não que se deva sobrepor a interpretação sociológica-histórica-política à expressão literária ali realizada, ou “tomar a obra como expressão de determinadas intenções temática ‘externas’” (BOLLE, 2004, p. 21), mas, a partir desse campo teórico, avaliar em que medida *Primeiras Estórias* se constitui como *outro* “retrato do Brasil” (PRADO, 1928), como “forma de pesquisa e descoberta do país”<sup>32</sup> (CANDIDO, 2007, p. 432), ou como “modalidade ficcional da historiografia da estruturas” (BOLLE, 2004, p. 117) da modernização brasileira, tese repetida pela fortuna crítica do livro, incluindo esta pesquisa. Isso só é possível, também, a partir de um diálogo aprofundado com o pensamento social e histórico brasileiro.

Para além das questões teóricas, este trabalho também enfrentou uma dificuldade metodológica: a maneira como organizar as análises dos contos considerando também um olhar global do livro. Concorriam para esse dilema dois critérios de abordagem: primeiro, a linha interpretativa da dualidade e sua manifestação transversal nos elementos composicionais elencados (enredo, ponto de vista, arquitetura e caracterização dos personagens); segundo, a demanda por analisar todos os 21 contos do volume. Diante disso, optou-se por organizar as leituras dos contos a partir da análise da manifestação da dualidade nos elementos composicionais, sendo essas as chaves de cada capítulo, caso em que os textos apareciam conforme melhor ilustrassem a ação do princípio no escopo determinado, escolha essa feita em detrimento de uma segunda opção, na qual seria analisado conto a conto – sequencialmente, cada em um capítulo dedicado apenas a si –, apontando-se, para cada texto, o princípio formal operante nos diversos elementos da narrativa, à maneira do trabalho de Heloísa Vilhena Araújo (1998), para citar um exemplo próximo. Nesta pesquisa aqui desenvolvida, essa abordagem

---

<sup>32</sup> Embora a afirmação, em Candido (2007), refira-se ao romance, ela é perfeitamente aplicável ao caso de *Primeiras Estórias*.



metodológica utilizada, embora bastante funcional e eficaz aos seus propósitos, tem, é preciso dizer, dois pontos negativos, a saber, a dispersividade das análises dos contos, que vão se complementando ao longo dos capítulos, e a evitada, mas incontornável, repetição (ou recorrência, para abrandar) de algumas interpretações e apontamentos, ainda que fossem para apresentar olhares de diferentes pontos de referência e com distintos propósitos. Todo trabalho sobre *Primeiras Estórias* que se proponha ao olhar global, de alguma forma, enfrenta esse dilema metodológico e os desafios de cada abordagem, o que, até agora, tem se refletido em trabalhos que ou abordam os textos de maneira muito superficial e incipiente ou, o que é tão sério quanto, suprimem histórias relegando-as à margem da crítica.

Mais um ponto bastante caro ao estudo de *Primeiras Estórias* é o lugar que essa obra ocupa no todo da produção rosiana, isto é, os seus sentidos e peculiaridades em relação aos demais livros. Esse debate se mostra especialmente importante a este caso devido às expectativas que se dispensavam a Guimarães Rosa na época de sua publicação, considerado o auge de sua maturidade artística (ROSENFELD, 2006, p. 157), inclusive por ser a publicação pós-1956, aquele ano meteórico dos monumentais *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*. Muito se perguntava sobre o que ainda poderia ser feito de inovador depois desses dois livros, juízo que se constituía terreno de recepção da nova perspectiva do autor, a explorar, na década seguinte, a narrativa curta. Este trabalho não se atreveu senão a apenas citar a diferença que *Primeiras Estórias* significa na produção rosiana, até porque reconhece que a discussão desse problema crítico demanda ampla erudição e maturidade em uma empreita bastante árdua de abordagem longitudinal da obra de Guimarães Rosa. É preciso, por exemplo, aprofundar o debate sobre a problematização do ponto de vista como a inflexão (KAVISKI, 2013) que o livro de 1962 representa no conjunto, além de caracterizar os novos dilemas sociais retratados. Essas discussões, aqui também raras, devem ser fomentadas, principalmente porque sinalizam um caminho fértil de superação dos preconceitos e secundarizações que alguns contos sofrem na crítica acadêmica.

Além das aberturas desta pesquisa apresentadas até agora nestas considerações finais, é importante traçar uma síntese comparativa a respeito das contribuições feitas aqui e as do outro estudo de maior monta sobre *Primeiras Estórias*, o de Ana Paula Pacheco (2006), recorrentemente presente ao longo de todo este trabalho. A despeito das críticas aqui realizadas a algumas interpretações de *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*, registre-se que em nada devem minimizar o seu mérito de principal referência crítica sobre *Primeiras Estórias*, já que não só opera uma coerente e desvendadora

leitura global do conjunto das estórias, identificando os dilemas ficcionais que Rosa enfrenta e problematiza, como, nessa tarefa se empenha com invejável erudição, por meio da qual pôde apontar como os dados míticos se costuram aos problemas sociais e históricos da realidade brasileira. Primeiramente, destaque-se que os princípios formais dos dois trabalhos são diferentes, pois, enquanto Pacheco (2006) segue firme pela linha da integração entre símbolos míticos e processo social, aqui se tomou a dualidade em um sentido mais abrangente, como modo de ver e de representar, derivando-se em inúmeras faces e presente nos variados níveis da composição narrativa. Além dessa distinção, há outra bastante fundamental e, possivelmente, um dos nós centrais de discordância entre as duas leituras: a hierarquização estética dos contos, que para a professora uspiana é estrutural e patente, podendo ser vista, inclusive, na própria organização de sua crítica. Divergentemente, aqui se tentou demonstrar da maneira mais isonômica possível as qualidades de todos os textos e como convergem a um projeto e se organizam numa arquitetura artisticamente muito bem elaborada, rica e inovadora, que só faz sentido na inter-relação entre todas as estórias. Nesse empreito, uma estratégia adotada para reavaliar os juízos críticos sobre alguns desses textos foi a tentativa de combater interpretações de que tais contos adotavam perspectivas conciliatórias do processo social, dissolvendo ou amenizando um olhar crítico social dessa realidade. Foram esses os casos de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Os irmãos Dagobé”, “A menina de lá”, “Sequência” e “Substância”, para citar apenas os que melhor exemplificam as divergências de leitura.

Quase ao fim, resta comentar ainda uma ponta solta que assume lugar central na crítica de *Primeiras Estórias* que se formulou e desenvolveu nestas páginas. No capítulo introdutório, assumiu-se o compromisso de “apresentar uma interpretação para o projeto literário que a obra representa”, sendo esse o último dos três objetivos específicos elencados. No entanto, foi se percebendo que tal proposição demanda um fôlego bastante grande, maior do que o disponível a este projeto, de modo que, para não frustrar o leitor, mas também assumindo os riscos da superficialidade, permite-se, aqui, meramente sugerir (o que também pode significar “apresentar”) uma interpretação para tal projeto rosiano, isentando-se do maior aprofundamento e debate a ela devido, com o intuito de caracterizar ou esboçar essa linha que pode ser levada a cabo em estudos futuros.

Para ajudar na caracterização desse problema crítico, duas perguntas podem orientar: 1) se a dualidade é o princípio formal estruturante de *Primeiras Estórias*, a que dado externo à obra ela corresponderia, ou melhor, representaria? Essa primeira pergunta prevê uma segunda: 2) haveria uma dualidade integradora das outras apresentadas, uma dualidade que conteria a

intenção “primogênita” da obra? Uma interpretação do projeto literário desse livro que se pautar pela linha da dualidade precisará, de alguma forma, responder tais questionamentos. Diante disso, e de maneira bem direta, dispensando os preâmbulos, esta é a hipótese de compreensão unificadora da dualidade como princípio estruturante em *Primeiras Estórias*: Rosa representa as ambivalências do mundo e do homem (matéria narrativa) elaborando uma visão ambivalente (cosmovisão ou ponto de vista) por intermédio de um instrumento ambivalente, a ficção. Assim, a dualidade integradora que rege todo o projeto do livro é a dos polos ficção-realidade<sup>33</sup>.

Dois indícios iniciais apontam para essa formulação. O primeiro é um comentário do próprio Rosa sobre o interesse do livro, feito em entrevista a Fernando Camacho: “FC: Ah, está bem. E então a finalidade ou objetivo das *Primeiras Estórias*... GR: É para mostrar a minha ideia de mundo e do homem...” (CAMACHO, 1978, s/p). Ora, não só o capítulo introdutório deste estudo apresentou a dualidade como uma cosmovisão rosiana, como ao longo deste trabalho foi possível mostrar como se revelaram personalidades ambíguas (homem) e realidades sociais contraditórias (mundo) ao longo dos contos. Para o primeiro caso é possível citar o delegado de “Fatalidade”, Mula-Marmela, os Dagobés, entre outros, representações às quais se dedicou um capítulo inteiro a fim de analisar como a dualidade atua na caracterização dos personagens, por meio da qual é possível entrever uma ideia de homem. Quanto à ideia de mundo contraditório, ela esteve visível, por exemplo, nas análises das ambivalências sociais de “Famigerado”, “Nada e a nossa condição” e “A menina de lá”, além de que, nesta estória de Nhinhinha, há o domínio transcendental ou místico em paralelo (ou concorrência) à realidade material daquela família, mais uma evidência da perspectiva dualista do autor.

O segundo indício leva em consideração algumas chaves do livro situadas em locais de grande importância para Guimarães Rosa: o início, o meio e o fim. Desde *Grande Sertão: Veredas* se pôde identificar como o autor deposita grande força representativa nas palavras inicial e final, elaborando espécie de sínteses, *leitmotifs*, símbolos das narrativas. É esse o caso de “Nonada” e “Travessia”, compondo frases isoladas do romance, respectivamente, primeira e última palavras. Entre elas, isto é, no meio, como bem apontou Galvão (1972), a parábola de Maria Mutema, “a matriz imagética mais importante do romance” (GALVÃO, 1972, p. 121). Se se aplica semelhante padrão para o livro de contos, o que se tem é o seguinte: “Esta é a

---

<sup>33</sup> O uso desses dois termos mobiliza todo um debate da Teoria da Ficção que envolve ainda outros conceitos centrais à Literatura e mesmo à Filosofia da Linguagem, como Verdade, Mimese, relação entre Literatura e História, Fabulação, Referência, Representação, Discurso. Enfim, um debate complexo que se apresenta como desafio teórico aos estudos que se aventurarem a aprofundar a verificação dessa hipótese, aqui, apenas caracterizada.

estória” e “E vinha a vida”, mediados pelo conto “O espelho”, que, tal qual a estória de Maria Mutema, figura como espécie de ensaio alegórico da poética reguladora da obra, conforme já discutido anteriormente. Aí, então, vê-se presente a dualidade ficção-realidade, representadas pelos termos “estória” e “vida”<sup>34</sup>, as duas imagens do espelho, virtual e real, uma como reflexo da outra, ainda que não exato, traidor ou embusteiro, como o próprio narrador do conto mediano discute. É esse o sentido macro do projeto literário do volume, a narrativa especular fruto da imbricação do dado figurativo ficcional – ficto, dissimulado, imitativo, imaginário, sem compromisso obrigatório com a verdade, utópico até – e da realidade material do autor, o Brasil de modernização tardia, por meio da qual não só é possível desvendar o eu por detrás de mim como o a estrutura por detrás da vida em sociedade.

Em outras palavras, Rosa conta causos em que a realidade brasileira – dado documental, principalmente retratada em sua pobreza, violência e relações de poder – é forçada pelo imaginário, ou seja, atravessada pelo estranho, pelo surpreendente, criando uma nova realidade em que não só se admite a ilogicidade, o transcendental, como também, por meio da figuração, são retratados os problemas e dinâmicas sociais que caracterizam este país ainda tão desigual. Os exemplos são abundantes e podem ser vistos na maioria das análises deste estudo; para citar um, é possível ver como, em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, um canto desatinado de duas loucas replicado, aparentemente sem explicação, coletivamente, expõe as contradições sociais a que está sujeita toda uma comunidade. Mais um exemplo: veja-se como em “Sequência” a construção de novas relações econômico-políticas no escopo do sistema coronelista veicula-se (de maneira até parasitária) nos acontecimentos de uma narrativa idealista de valentia, aventura e amor. Portanto, o que se vê é a figuração de um processo histórico, ou, para parafrasear Bolle (2004, p. 117), uma “*estoriografia* das estruturas” do processo de modernização brasileiro em curso no início da segunda metade do século XX.

Essa dualidade, é preciso pontuar, não está muito distante do que Pacheco (2006) entende como problema formal do volume, já que toma dois conjuntos de elementos, o que poderia ser considerado uma dualidade: o mítico, entendido como modo da cultura popular redimensionado pelo olhar erudito (PACHECO, 2006, p. 18), e a realidade histórica, o processo social de um momento da vida brasileira. Ora, o mítico pode ser encarado como o domínio do trabalho artístico do autor, ao lidar com as culturas popular e erudita, elaborando nessa interação

---

<sup>34</sup> A vida como realidade, para confirmar a correspondência feita aqui entre esses dois termos, pode ser vista em trecho de uma das correspondências entre Rosa e seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason: “todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho... a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida” (ROSA, 2003a, p. 238).

sua estilização ficcional. É que se vê no conto “Sequência” citada no parágrafo anterior. Ademais, tal dualidade pode ser percebida em outros estudos, como no de Galvão (1972)<sup>35</sup>, que, na própria construção metodológica a admite, em trecho que também esclarece muito deste trabalho aqui desenvolvido sobre *Primeiras Estórias*:

Queria descobrir onde radica a ambiguidade e como está ela construída, ou seja, em que níveis da composição literária se detecta essa ambiguidade instauradora. Procurei inicialmente analisá-la na matéria. Esta imediatamente desdobrou-se em duas: uma, a matéria historicamente dada, que está na consciência da cultura; outra, a matéria imaginária (GALVÃO, 1972, p. 12).

Para clarear um pouco mais essa formulação é possível ilustrar com uma questão quase não abordada neste trabalho: a linguagem. Rosenfield (2006, p.139) se refere a uma “oralidade ‘ficta’” utilizada por Rosa, afirmação recorrente, presente, também, em Galvão (1972, p. 70), que deseja explicar como ao mesmo tempo em que representa um rigor etimológico, fonético, morfológico e histórico da língua brasileira e do falar interiorano, bem como de outras línguas, a fala das estórias rosianas se vale também de usos imaginários que não são exatamente próprios dos indivíduos ali representados. Assim, não reproduziria nem o exotismo de certa tradição regionalista brasileira nem o registro puramente linguístico e local, ou bairrista, para utilizar uma expressão de Antonio Candido (2002, p. 184).

Essas questões linguísticas seriam ainda características que se estenderiam ao conjunto da obra rosiana, mas também é possível sinalizar mais um tema que compõe um debate mais específico ao livro em pauta: trata-se da noção de estória. Esse termo, revitalizado por Rosa em 1962, ao se impor contra a História, como o autor determina em “Aletria e Hermenêutica”, de *Tutaméia*, prevê tal registro, imbricando-o ao sabor popular dos causos (MORAIS, 2003), dissimulando-a para melhor desvendá-la (GALVÃO, 1972, p. 63). Logo, ser contra a História não significa desconsiderá-la, mas, sim, subvertê-la, escamoteá-la, um pouco como o que Pacheco (2006, p. 19) chamou de “*mentira (que é) histórica*”<sup>36</sup>; e é isso o que pode ser visto ao

---

<sup>35</sup> A escolha dos termos matéria histórica e matéria imaginária para essa dualidade parece bastante interessante, de modo que seria preciso pôr em pleito se, de fato, não se mostram como conceitos mais pertinentes do que os de ficção e realidade aqui utilizados. É um problema a se pensar.

<sup>36</sup> Sobre isso, note-se a recorrência de mentiras e faz-de-contas ao longo da obra: em Sorôco – “em mentira, parecia entrada em igreja, num casório” (ROSA, 1988, p. 19) –, na chave textual que escapa ao filho em *A terceira margem do rio*, ao dizer “que era mentira por verdade” (p. 35), nos repetidos “Faz de conta...” de Tio Man’Antônio, em “Darandina” – “*Vocês me sabem é de mentira!*” (p. 126). Além disso, é preciso se atentar às *invenções* (termo também muito pertinente ao que se está debatendo) de Brejeirinha e dos meninos-atores do internato – especialmente Zé Boné – e às *loucuras* frequentes no livro, recurso que figuram como o contrapé da realidade. Enfim, são esses mais alguns indícios.

longo de *Primeiras Estórias*, como manifestação da dualidade ficção-realidade, sintetizada em “estória”, título da obra e “gênero” adotado.

Concluindo, ao longo desses seis capítulos se buscou enfrentar o desafio hermenêutico que as narrativas curtas desse breve livro propõem à crítica literária, tanto individualmente quanto como volume orgânico. A partir dos indícios oferecidos pela própria obra, lida incansavelmente, amparando-se na fortuna crítica sobre ela e sobre as demais publicações rosianas, chegou-se à hipótese de que o eixo integrador e estruturante era a dualidade, a qual, portanto, atuaria nos variados níveis composicionais. Diante disso, foi possível estudar sua atuação em quatro desses níveis ou elementos, a saber: 1) o enredo, em que se desvendou o paralelismo de dois enredos, seja nas segundas estórias ou no desenredo; 2) o ponto de vista, marcado pela ambivalência espacial de uma narrador que se aproxima, mas se mantém a distância; 3) a arquitetura composicional, dualizada entre a força unitária de cada conto e a complexa inter-relação e organicidade das partes no conjunto; e, por fim, 4) a caracterização dos personagens, problematizada, dentre outros polos, entre o Bem e o Mal. Assim, não só se confirmou a extensividade do princípio formal da dualidade em *Primeiras Estórias*, como se pôde perceber sua efetiva funcionalidade em fornecer uma linha interpretativa razoável e coerente para análise literária dos diversos contos, tendo em vista, além de uma leitura global, o horizonte histórico figurado nessas narrativas. A partir desses subsídios gerados pelo exercício exegético foi possível, ao fim, sugerir uma interpretação geral para o projeto literário de Rosa neste primeiro livro de contos curtos, que é a dualidade ficção-realidade como matriz de representação de uma cosmovisão dos sujeitos e da realidade social brasileira também ambivalentes, sinalizando, portanto, um projeto inovador muito bem executado e a altura das expectativas que 1956 possa ter gerado aos leitores de Guimarães Rosa. Assim, se este estudo conseguiu esboçar alguma resposta à pergunta *o que seria possível produzir de inovador e coerente ao estilo literário do autor depois de um Grande Sertão: Veredas e um Corpo de Baile?*, teve cumprida a sua missão.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR., B. Guimarães Rosa e os sentidos da construção de Brasília. **Afluente**: Revista Eletrônica de Letras e Linguística, v. 1, n. 2, jul.-set. 2016, p. 248-265.

ALBERGARIA, C. **Bruxo da Linguagem no Grande Sertão**: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1977.

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

ARIGUCCI JR., D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 40, 1994.

ATHAYDE, T. de. O transrealismo de G. R. **Jornal do Brasil**, 30 ago. 1963, 1º Caderno, p. 6.

BARCELLOS, T. D. F. **Dois relatos, duas onças, três gêneros**: “Meu tio o iauaretê” e “O espelho”, de João Guimarães Rosa. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

BARROS, D. L. P. de. O dizer-verdadeiro: análise narrativa de "Desenredo", conto de Guimarães Rosa. **Ilha do Desterro**, n. 18, jul. 1987 a dez. 1987, p. 52-72.

BENJAMIN, W. O narrador [1936]: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLLE, W. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.

BOSI, A. Céu, inferno. In: \_\_\_\_\_ **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BRANCO, A. L. **Tutaméia**: do chiste à mimesis. A respeito da família. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

BRANDÃO, L. A. Brasília Literárias. In: \_\_\_\_\_. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

\_\_\_\_\_. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRASIL. Decreto-lei nº 2.848 de 7 de dezembro de 1940. Código Penal. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 dez. 1940.

BUENO, L. Segundas estórias: uma outra leitura de “Famigerado”. **O eixo e a roda**. Belo Horizonte, v. 23, n. 01, p. 147-164, 2014.

\_\_\_\_\_. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EdUSP; Campinas: Unicamp, 2006.

CAMACHO, F. Entrevista com João Guimarães Rosa. **Revista Humboldt**, vol.18 - nº 37, p. 42-53. Munique/Rio de Janeiro, 1978. Disponível em <



<http://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistado-por.html> >. Acesso: 12 set. 2018.

CAMPOS, E. N. O diálogo do espelho. **O Eixo e a Roda** - Revista de Literatura Brasileira, v. 12, p. 301-310, 2006.

CANDIDO, A. "The Brazilian Family". In: SMITH, T. L.; A. MARCHANT, A. (eds.). **Brazil, Portrait of Half a Continent**. New York: The Dryden Press, 1951, p. 291-312.

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. Literatura e Subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. Notas de crítica literária: Sagarana. In: \_\_\_\_\_. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2002, p.183-189.

\_\_\_\_\_. O homem dos avessos. In: \_\_\_\_\_. **Tese e Antítese: ensaios**. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

\_\_\_\_\_. Sagarana. **O Jornal**, 21 jul. 1946.

CASTRO, G.; JUBÉ, A. Guimarães Rosa e o jornalismo. **Galaxia** (São Paulo, online), n. 40, jan-abr., 2019, p. 145-158.

CEOTTO, M. T. L. C. O mundo às avessas de Jó Joaquim: leitura do conto "Desenredo", de João Guimarães Rosa. **Contexto**, n. 5, p. 131-139, 1998.

COUTINHO, E. Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em *Grande Sertão: Veredas*. In: DUARTE, L. P.; ALVES, M. T. A. (Org.). **Outras Margens: Estudos da obra de Guimarães Rosa**. 1ed. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas/Autêntica, 2001, p. 37-48.

COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

CUNHA, B. R. R.; RODRIGUES, E. A. O discurso literário e suas questões: Guimarães Rosa interroga a arte ficcional. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, v. 9, n. 1, jan./jun. 2013, p. 143-156.

DANESE, V. M. V. **Os "entre" em as margens e os cimos**: estudos do espaço em João Guimarães Rosa. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Viçosa, 2014.

ECO, U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARIA, M. L. G. de. A originalidade das *Primeiras Estórias* e a estrutura arquitetônica do livro. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, maio-ago 2004, p. 31-50.

FARRA, M. L. D. As Primeiras estórias e as Outras estórias: de Guimarães Rosa a Pedro Bial. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 299-306, 1o sem. 2002.

FAUSTINO, S. A poética do espelho: G. Rosa entre o niilismo e a esperança. **A Palo Seco**, v. 1, n. 1, p. 27-34, 2009.

FRANCO, A. A. de M. O verbo & o logos – discurso de recepção de Afonso Arinos de Melo Franco. In: ANDRADE, C. D. de; PEREZ, R.; RAMOS, G. *et al.* **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968. p. 89-106.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p.166-182, março/maio 2002.

GALVÃO, W. N. **As formas do falso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GODOY, M. C. de. **O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista – Araraquara, 2007.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Edição especial – 10 anos, n. 22, jul. 2007.

IZOLAN, M. L. A traição da tra(d)ição: o adúltero desenredo. **Revista de Letras**, v. 2, n. 1, p. 5-13, jul. 2009.

JACKSON, K. David. Certo Sertão: Sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: **O eixo e a roda**, v. 12, 2006, p. 323-342.

JESUS, S. M. de. A temporalidade nos contos "As margens da alegria" e "Os cimos", de Guimarães Rosa. **RevLet - Revista Virtual de Letras**, Jataí-GO, v. 5, n. 2, 2013, p. 285-294.

KAVISKI, E. de S. "Primeiras Estórias": notas sobre uma inflexão na obra de Guimarães Rosa. **Revista de Letras**, Curitiba, v. 15, n. 17, 2013.

LEAL, F. A. D. No espelho da linguagem, a elisão das diferenças: uma proposta de espelhamento entre os contos "A benfazeja" e "Sinhá secada", de João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: **Em Tese**, v. 23, n. 2, maio-ago.2017, p. 225-239.

LEONEL, M. C. de M.; SEGATTO, J. A. O regional e o universal em Guimarães Rosa. **XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências (13/7/2008 a 17/7/2008)**. Disponível em <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/MARIA\\_LEONEL.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/MARIA_LEONEL.pdf)>.

\_\_\_\_\_. O sertão-mundo de Guimarães Rosa. **Légua & meia**: revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana, UEFS, v. 7, n. 5, 2009, p. 114-123. Disponível em: <[http://leguaemeia.uefs.br/5/5\\_11sertao.pdf](http://leguaemeia.uefs.br/5/5_11sertao.pdf)>. Acesso em: 3 set. 2018.

LINS, A. Uma grande estréia. **Correio da manhã**, 12 abr. 1946, p. 2.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa [1965]. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. (Coleção Fortuna Crítica). 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.

MACIEL, M. E. De Enciclopédias e Bestiários: lugares incomuns. **SCRIPTA**, v. 28, n. 1/2, 2006.

- \_\_\_\_\_. **Literatura e Animalidade**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2016.
- \_\_\_\_\_. Zoopoéticas Contemporâneas. **Remate de Males**, v. 27, n. 2, 2007.
- MANGUEIRA, J. V.; SILVA, A. M. M. da. Arquétipos da dualidade feminina no conto "Desenredo" de João Guimarães Rosa. **Letras de Hoje**, v. 47, n. 2, p. 194-200, abr. 2012 a jun. 2012.
- MORAIS, A. F. de. **No jardim de Rosa, o serpentear de imagens e palavras**: estudo para o livro *Primeiras Estórias*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- MORAIS, M. M. de. A história dentro da estória: a linguagem rosiana como mediação entre fato e ficto. **Scripta**, v. 7, n. 13, 2003, p. 87-98.
- NOVIS, V. **Tutaméia**: engenho e arte. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- NUNES, B. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- O GLOBO. Drummond e Guimarães Rosa em O GLOBO. **O Globo**. Rio de Janeiro, 7 jan. 1961, p. 1 (acervo histórico).
- \_\_\_\_\_. **João Guimarães Rosa**: hiperliteratura. Infográfico. Rio de Janeiro, s.d. Disponível em < <https://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/joao-guimaraes-rosa.html>>. Acesso em dez. 2018.
- \_\_\_\_\_. PORTA DE LIVRARIA: Uma Seção Especializada Que é Mais um Serviço de O GLOBO a Seus Leitores. **O Globo**. Rio de Janeiro, 26 nov. 1956, p. 1 (acervo histórico).
- OUTRAS estórias. Direção Pedro Bial. Intérpretes: Cacá Carvalho, Paulo José, Enrique Diaz, Giulia Gam e outros. Rio de Janeiro: Riofilme, 1999.
- PACHECO, A. P. Astúcia de classe: "Famigerado", de Guimarães Rosa, e o lugar do escritor. **Terceira margem**. Rio de Janeiro, n. 21, p. 131-139, ago-dez. 2009.
- \_\_\_\_\_. **O lugar do mito**: Narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.
- PASSOS, C. R. P. **Guimarães Rosa**: do feminino e suas estórias. São Paulo: Fapesp; Hucitec, 2000.
- \_\_\_\_\_. O arrenego e a letra: notas sobre "Esses Lopes" de Guimarães Rosa. **Literatura e Sociedade**, n° 4, p. 50-59, 1999.
- \_\_\_\_\_. O contar desmanchando... artifícios de Rosa. In: DUARTE, L. P.; ALVES, M. T. A. (Org.). **Outras Margens**: Estudos da obra de Guimarães Rosa. 1ed. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas/Autêntica, 2001, p. 21-36.
- PELINSER, A. T. Guimarães Rosa e o Regionalismo literário brasileiro: revisão crítica sobre um problema perene. **Signo**, v. 42, n. 74, 2017.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa e seus precursores: regionalismo, deslocamentos e ressignificações.** Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

PEREIRA, O. S. Guimarães Rosa segundo terceiros. **Realidade**, Editora Abril, n. 16, jul. 1967. Disponível em < <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/realidade/213659>>. Acesso em fev. 2019, p. 58-63.

PEREIRA, R. A. Segundas estórias e outros enigmas. In: DUARTE, L. P.; ALVES, M. T. A. (Org.). **Outras Margens: Estudos da obra de Guimarães Rosa.** 1ed. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas/Autêntica, 2001, p. 251-266.

PERES, A. M. C. O infantil na escritura de Guimarães Rosa: uma leitura de "As margens da alegria" e "Os cimos". In: DUARTE, Lélia Parreira et. al. (org.). Seminário Internacional Guimarães Rosa - **Veredas de Rosa.** Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

PRADO JR., C. **A questão agrária no Brasil.** 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

PRADO, P. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira.** São Paulo: Duprat-Mayença, 1928.

QUEIROZ, M. I. P. de [1975]. O coronelismo numa interpretação sociológica. In: FAUSTO, B. (org.). **História geral da civilização brasileira.** Tomo III: O Brasil Republicano. Vol. 8: Estrutura de poder e economia (1889-1930). Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2006, p. 172-212.

RAMOS, M. L. Análise estrutural de *Primeiras Estórias* [1968]. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa.** (Coleção Fortuna Crítica). 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 514-519.

RIBEIRO, C. Confidências íntimas na ponta da língua: uma análise do conto "Desenredo", de Guimarães Rosa. In: DUARTE, L. P. (Org.). **Veredas de Rosa.** 1a. edição. Belo Horizonte: Puc Minas, 2000, p. 122-127.

\_\_\_\_\_. Confidências íntimas na ponta da língua: uma análise do conto "Desenredo", de Guimarães Rosa. **Contexto**, n. 6, p. 87-98, 1999.

ROCHA, H. S. Uma segunda estória rosiana: o fratricídio Dagobé. **Eutomia**, v. 1, n. 18, p. 63-75, 2016.

RODRIGUES, A. L. As três margens do rio e o vertiginoso fluxo da vida. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 30, n. 86, p. 221-233, abr. 2016.

RÓNAI, P. Os prefácios de *Tutaméia* [1968]. In: ROSA, J. G. **Tutaméia.** 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

\_\_\_\_\_. Os vastos espaços [1966]. In: ROSA, J. Guimarães. **Primeiras Estórias.** 15ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

RONCARI, L. D. A. O Engasgo de Rosa e a Confirmação Milagrosa. In: DUARTE, L. P.; ALVES, M. T. A. (Org.). **Outras Margens: Estudos da obra de Guimarães Rosa.** 1ed. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas/Autêntica, 2001, p. 117-150.

ROSA, J. G. “Guimarães Rosa conta:”. **O Globo** (acervo histórico). Rio de Janeiro, jan.-ago. 1961.

\_\_\_\_\_. **Antes das Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. **Ave, Palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

\_\_\_\_\_. **Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Biblioteca do Estudante), 2006.

\_\_\_\_\_. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)**. Org. Maria A. F. M. Bussolotti; trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003a.

\_\_\_\_\_. **João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003b.

\_\_\_\_\_. Meu tio o iauretê [1961, 1969]. In: \_\_\_\_\_. **Estas histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Primeiras Estórias**. 15ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

\_\_\_\_\_. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

\_\_\_\_\_. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Tutaméia**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

ROSA, V. G. **Relembamentos: João Guimarães Rosa, Meu Pai**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ROSENFELD, K. H. **Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SANSEVERINO, A. M. V. *Primeiras estórias: o livro e a obra*. In: XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, do **XXXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 3 a 7 set. 2012, Fortaleza, CE (Anais).

SANTIAGO, S. Transtornado Incerto. **Suplemento Literário Minas Gerais**, Belo Horizonte, nov. 1996, p. 3-8.

TORQUATO, A. C. Estudo sobre a Condição de “(Não) Animalidade Humana” e a Dualidade do “Eu” na obra *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: **Em Tese**, v. 20 n. 3, p. 180-198, set./dez. 2014. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/6843>>.

VEIGA, B. J. de A. A construção da narrativa em *Primeiras Estórias*. **Légua & Meia**, v. 8, n. 1, 2017, p. 144-149.

WISNIK, J. M. Contos de João Guimarães Rosa: aula 4. **Grandes Cursos Cultura na TV**. São Paulo: Tv Cultura, Universidade Anhembi Morumbi, 2004 (41 min).

\_\_\_\_\_. O famigerado. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, 1o sem. 2002.