

## ***PRIMEIRAS ESTÓRIAS: O LIVRO E A OBRA***

**Antônio Marcos Vieira Sanseverino**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Abstract:** The present article aims to study *Primeiras Estórias* by Guimarães Rosa, as a planned work of design. The point of departure is the first edition, from 1961, when the collection displayed a cover with drawings of the stories and an illustrated index, both suggested by the author. Furthermore, the 21 stories of the volume are divided into two groupings of ten, with the story “O espelho” [The Mirror] in the middle. There thus exists a specular structure in which the first story (1) and the last (21) have the same protagonist and a similar narrative structure. One problem, then, is the relationship between the part and the whole, between the text and the structure. In this vein, the isolated reading of the stories is placed into question, when removed from the context of the work in which they were conceived.

**Key words:** Guimarães Rosa; *Primeiras Estórias*; work of design; book editions; illustrations.

### **1 Conto: Leitura de revista? Leitura de livro?**

Mário de Andrade escreve que “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (2002: 9). Sua colocação tem como pressuposto de que o conto é um gênero literário “mais próprio da revista que o romance” (10). Em seu comentário, mostra que o leitor prefere o romance ao conto quando busca um livro para ler, pois “a revista é seu lugar” [do conto]. Esse ponto permite debater a natureza de uma obra como *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, de 1962.

Vários contos foram publicados primeiro em periódico. “O famigerado”, “A terceira margem do rio”, “A menina de lá”, “Sequência”, “Irmãos Dagobé”, “As margens da Alegria”, “O cavalo que bebia cerveja”, “O inverso afastamento” (“Os cimos”), “A benfazeja”, “Tarantão, meu patrão”, “Soroco, sua mãe, sua filha”, “A benfazeja”, foram publicados em *O Globo* em abril de 1961. Ou seja, 11 dos 21 contos do livro saíram primeiro em revista. De certo modo, isso nos encaminha à leitura de Mário de Andrade, de que os contos são testados nos periódicos para serem recolhidos posteriormente em livro. Assim, o livro seria uma antologia, uma reunião de várias obras que sobreviveram ao teste do percibibilidade do periódico. Por outro viés, pode-se colocar que um conto apenas não faz um livro.

Guimarães Rosa possui uma atenção especial para a edição de cada obra sua em livro, preocupado com cada paratexto.<sup>1</sup> Discutia e orientava o desenho da capa, escolhia cada epígrafe, definia o índice e, no caso dos contos, pensava rigorosamente a disposição e a sequência dos textos no livro (cf. Rowland, 2011; Rosenfield, 2006). Assim, a construção da obra traz a necessidade de pensar o “papel do livro na poética roseana” (cf. Rowland, 2011). Para um autor em que a crítica identifica o papel do conto tradicional e da oralidade, pensar o livro, a letra e a ilustração pode parecer um contrassenso. Há, no entanto, uma dimensão de leitura enquanto experiência, enquanto iniciação, tal como indica o título de *Primeiras Estórias* (cf. Ronai, 2005). O livro de Guimarães Rosa apresenta-se, apesar disso, como projeto editorial, como unidade, como obra integral. Trata-se de um conjunto articulado, pensado. Por isso, lamenta-se muito a edição da *Ficção Completa* (1992) de Rosa quando retirou as ilustrações e o índice ilustrado, pois esqueceu o cuidado e a importância do suporte para se definir o conceito de obra.

Assim, o interesse do presente artigo é estudar as diferentes possibilidades de leitura do livro: como obra, uma unidade, ou como

reunião de “obras” autônomas. Não se trata de dizer que uma leitura é melhor do que outra. Trata-se de verificar a pertinência da obra integral. Para isso, retomam-se alguns textos críticos que indicam a leitura do conto, ou do livro, a fim de verificar os procedimentos de leitura. Por fim, comentam-se as duas linhas de leitura que implicam diferentes produções de sentido.

## **2 Um comentário sobre a edição de *Primeiras Estórias***

Ao comentar quatro diferentes edições de *Primeiras Estórias*, encontramos variantes significativas que podem levar a leituras diversas do texto. Na primeira edição da José Olympio, em 1961, Guimarães Rosa trabalhou junto com o editor, fez a escolha da capa e do índice ilustrado. Note-se que a capa impressa contém não apenas o título, o nome do autor, a editora, etc. Há também nela uma escolha de imagem. No caso, Rosa elegeu desenhos de feição popular (que lembram ilustrações de cordel) e que ilustram cada uma das histórias. Não se trata de mera redundância em relação ao texto; as imagens tornam-se uma espécie de comentário visual dos contos. A mesma observação pode ser feita em relação ao índice ilustrado, em que cada linha sintetiza o conto indicado com uma sequência pequenos desenhos, que mais do que ilustração redundante, acrescentam algo que não está no conto. Por exemplo, à exceção do 8º conto, todos os outros contêm o signo do infinito (8 deitado) no início ou no final do conto. Enfim, vemos nessa edição (feita em conjunto com o autor) uma textualização (cf. Genette: 17) das marcas paratextuais. Supostamente variáveis, pois fazem parte da escolha editorial, o índice e a capa passam a fazer parte da obra, não apenas dialogando com o texto, mas se integrando a ele.

Não se pode esquecer aqui o trabalho realizado a quatro mãos, pois a ilustração foi criada por Luís Jardim para a edição de 1961. Com sua intervenção, o livro de Guimarães Rosa integrou texto e imagem, de tal modo que as ilustrações deixam de ser traços circunstanciais de uma edição para se tornarem componentes da obra. Se assim é, a retirada da participação de Luís Jardim representaria de fato uma mutilação do trabalho de Rosa?

Observe-se que o aparato das outras edições aqui comentadas difere bastante. Na edição de 2001, o índice ilustrado é eliminado e a capa é alterada. Nas reedições de *Primeiras Estórias*, o formato variado não retoma mais a edição organizada pelo próprio autor. Por exemplo, a capa da 1ª edição, de 1961, em amarelo vivo, trazia ilustrações de acordo com indicações do autor. Depois temos diferentes capas, todas da editora Nova Fronteira, com foto ou desenho. Todas mantêm o destaque para o nome do autor, mas eliminam os desenhos.

Na edição comemorativa dos 40 anos da editora, temos uma edição em formato menor, sem orelhas, de menor preço, e com um aparato crítico significativo. Uma nota do editor explica a elaboração do novo projeto gráfico, “mais leve e arejado” (7) e a manutenção de escolhas do autor. A capa e o índice não são referidos. A seguir vem um ensaio de Alberto da Costa e Silva, um poema de Carlos Drummond de Andrade em homenagem a Guimarães Rosa e, a seguir, um alentado ensaio de Paulo Ronái. O sumário ilustrado é deslocado para o final da obra. Trata-se de uma edição que reafirma o lugar canônico e incontestável do autor, que entra na coleção comemorativa, tem o amparo crítico e recebe a confirmação na poesia de Drummond. No que interessa comentar, as alterações mostram, de um lado, o esforço de preservar a consagração do autor e de seu texto; de outro, revelam que a textualização de capa e de índice (escolhas autorais) é eliminada pela alteração feita ao sabor do tempo, da moda e da escolha editorial.

### 3 A moldura da obra

*Primeiras Estórias* é uma obra composta aparentemente por textos avulsos, 21 contos. Há, entretanto, uma arquitetura indicada pela presença de uma moldura estabelecida pela abertura e fechamento do livro: “As margens da alegria” e “Os Cimos”. Em ambos os contos temos a presença do mesmo Menino que viaja para a grande cidade em construção. No primeiro, a abertura liminar indica a entrada na ficção: “Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade” (Rosa, 2005: 49).<sup>2</sup> No último conto, a abertura repete o mesmo caminho e inverte a experiência: “Outra era a vez. De sorte que *de novo* o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade” (201).

No presente momento, interessa destacar que o livro se constrói de forma arquitetônica, com entrada e saída, ou como uma obra una, com abertura e fechamento, com início e fim. Dentro desse lugar ou dessa sequência, cada conto pede para ser lido na posição em que se coloca e na relação com os demais contos. Trata-se de uma moldura do Menino, pela forma do livro (cf. Rowland, 2011), pela experiência de iniciação (cf. Rosenfield, 2006) ou pelo dimensionamento histórico (cf. Pacheco, 2006). Interessa ressaltar que a metáfora da *moldura*, enquanto estabelecimento de limites, coloca a obra de Guimarães Rosa próxima de uma pintura e da composição de um quadro. Kathrin Rosenfield (cf. 2006) fala também de uma *arquitetura* do livro. De certo modo trata-se de um espaço tridimensional em que o leitor entra para fruir uma experiência de iniciação ou de pintura a ser contemplada como imitação de uma ideia. Como ele informa a Edoardo Bizzarri,

Ora, você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelhos de São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo principalmente. Por isto mesmo, como apreço e acentuação, assim gostaria de considerá-los:

- a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto;
- b) enredo: 2 pontos;
- c) poesia: 3 pontos;
- d) valor metafísico-religioso: 4 pontos (Rosa, 2003: 90-91).

Na soma dos quatro itens (cenário, enredo, poesia e valor metafísico-religioso), chegamos a 10. É uma progressão aritmética simples (1, 2, 3, 4) que mostra o gosto roseano de jogar simbolicamente com os números. Ao mesmo, revela a necessidade de cada um dos passos para pensar sua obra, a base material da realidade sertaneja, precisamente descrita; a seguir a estória a ser contada; depois o trabalho poético com a linguagem; para chegar ao valor metafísico-religioso. O comentário de Guimarães Rosa para seu tradutor indica a necessidade de considerar a disposição dos contos como valor simbólico.

#### 4 Nos limites da linguagem: alegoria como forma expressiva

Existe ainda outra abertura dada às *Primeiras Estórias*.

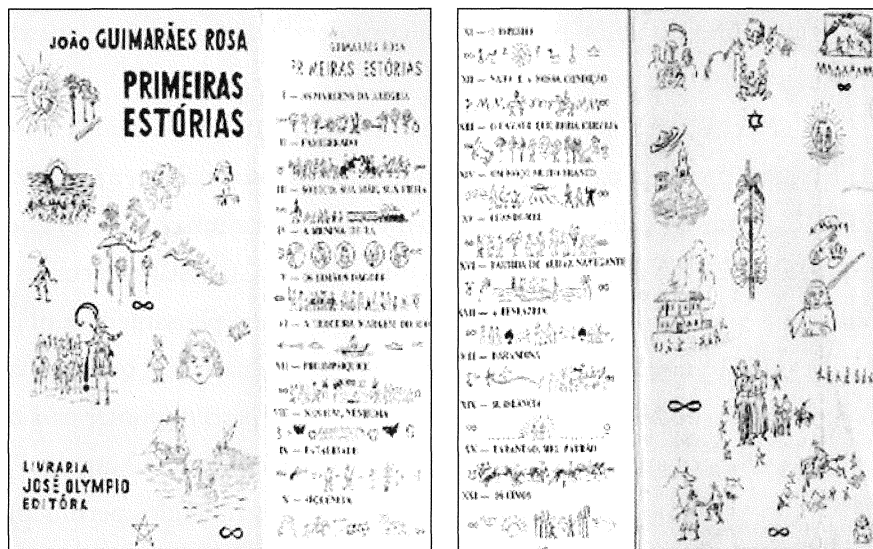


Fig. 1 – *Primeiras Estórias* – capa e contracapa da 1ª edição (Rosa, 1962, apud Rowland, 2011).

A capa é construída com vários desenhos, um para cada estória do livro. Nas orelhas há um índice visual, uma pequena sinopse da narrativa disposta na sucessão de pequenos desenhos, espécie de hieróglifos. Os desenhos foram concebidos por Luís Jardim sob orientação e supervisão do próprio Guimarães Rosa. No seu estilo, traduzem a simplicidade do traço popular, que dá um tom de literatura cordel para a edição. Na escolha do índice visual, resumem os principais momentos, enquanto, na capa, a imagem parece ser a redução do conto a um emblema.

José Paulo Paes (cf. 1985), ao analisar edições que retiravam os desenhos de Raul Pompéia, chama a atenção para a ilustração de *O Ateneu*, feita pelo próprio autor. Analisa sobretudo a relação entre desenho e texto, considerando a forma convencional da ilustração, quando comparada com as caricaturas que fazia Pompéia desde a escola, tanto de professores quanto de colegas. José Paulo Paes cita, como marca do caricaturista em *O Ateneu*, a sátira que Sérgio-narrador faz no primeiro dia de aula. Ele descreve os colegas, carregando nos traços, como uma verdadeira galeria de espécimes grotescos. A construção de um romance com desenhos de próprio punho do autor pode levar a considerar as imagens com parte integrante da estrutura total da obra.

No caso de *Primeiras Estórias*, podemos apontar a mesma necessidade para a presença das ilustrações, o que obriga sua análise em relação ao todo. A questão é descobrir (ou pelo menos levantar uma hipótese) que explique a presença dos desenhos. Parece-me que as pistas estão nos contos. Vale citar o menino de “As margens da alegria”: “seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica” (p. 53). No caso do narrador, que traduz o pensamento do Menino na linguagem discursiva, parece apontar para o valor da imagem enquanto outra forma de linguagem. Em “O espelho”, 11º conto, posto no centro do livro, os dois espelhos refletidos permitem ao narrador que veja sua própria imagem no espelho. De certo modo, a palavra é uma forma de mímese da realidade, assim como a imagem.

No caso, seria interessante cruzar a narrativa trazida nos discursos verbal e visual. No presente momento, no entanto, cabe apenas destacar um princípio de composição da obra *Primeiras Estórias*. O desenho deixa de ser mera ilustração do texto, para possuir um caráter expressivo próprio. Como paratexto, não existe de modo autônomo, mas retirá-lo parece privar o livro de uma parte integrante de sua natureza, o que é corroborado pela afirmação de Walter Benjamin, quando discute a alegoria: “As páginas seguintes tentarão demonstrar, pelo contrário, que a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita (1985: 206).

Na relação entre desenho e palavra, tal como entre a alegoria e o conceito universal, a alegoria funciona como técnica ilustrativa da abstração. A alegoria radica em uma necessidade de expressão do sujeito. O núcleo é a perda da relação orgânica entre conceito universal e dado particular, o sofrimento pela dissolução do símbolo, daquele momento de integração entre experiência particular e sentido. A linguagem alegórica expressa, mas não há plena integração à forma. Do mundo que perdeu a unidade, restam ruínas, fragmentos, restos da destruição, como corpos sem significação. As manifestações concretas ficam à espera de iluminação, de sentido que as resgate.

O desenho coloca um limite expressivo da linguagem em dar conta do que é narrado. O limite do verbo, que perdeu a ligação com as coisas, parece estar encenado no uso do ícone, da figura, do hieróglifo. Como mostrou José Paulo Paes (1985), o desenho pode ser reforço ou contraste em relação a uma obra. Por isso, na alteração das edições que mantêm o texto, mas retiram as ilustrações, a obra perde uma parte de sua composição. No caso de Guimarães Rosa, ao vermos um índice que traz o signo do infinito para comentar visualmente cada história, parece importante mantê-lo. Imaginemos uma edição de *Grande Sertão: Veredas* que retirasse o signo do infinito que fecha a obra. Diz ele na entrevista concedida a Gunter Lorenz:



Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la ao sentido original. [...]

Também aqui pode-se determinar meu ponto de partida, que é muito simples. Meu lema é: *a linguagem e a vida são uma coisa só*. Quem não fizer do *idioma o espelho de sua personalidade não vive*; e como a vida é uma corrente contínua, *a linguagem deve evoluir constantemente*. Isso significa que como escritor, devo prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. *O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou o responsável por ele, pelo que devo umorgen (cuidar dele)*. (Rosa, 1992: 48 – grifos meus)

O idioma deve servir como “espelho” da personalidade para que se tenha realmente vida, sendo a “única porta para o infinito”. De certo modo, Guimarães Rosa aponta para a necessidade de forçar a linguagem para além do uso cotidiano, onde perdeu o sentido original, que deve ser redescoberto. Nesse caminho, a construção de imagens pode se dar, como ocorre em *Primeiras Estórias*, enquanto trabalho artesanal com as palavras.

## 5 A arquitetura do livro

Cabe agora ler o sumário do livro:

- |                                  |                                 |
|----------------------------------|---------------------------------|
| 1 – <b>As margens da alegria</b> | 12 – Nada e a nossa condição    |
| 2 – Famigerado                   | 13 – O cavalo que bebia cerveja |
| 3 – Soroco, sua mãe, sua filha   | 14 – Um moço muito branco       |
| 4 – A menina de lá               | 15 – Luas-de-mel                |
| 5 – Os irmãos Dagobé             | 16 – Partida do audaz navegante |
| 6 – A terceira margem do rio     | 17 – A benfazeja                |
| 7 – Pirlimpsiquice               | 18 – Darandina                  |
| 8 – Nenhum, nenhuma              | 19 – Substância                 |
| 9 – Fatalidade                   | 20 – Tarantão, meu patrão       |
| 10 – Sequência                   | <b>21 – Os cimos</b>            |
|                                  | <b>11 – O espelho</b>           |

Na disposição do índice, feita acima, busca-se uma apresentação da estrutura espelhada do livro. Na primeira parte, são dez contos; no meio, temos “O espelho” (11); e depois, mais dez contos, de tal modo que os contos da moldura ficam simetricamente postos. A partir daí, depois de entrar nesse lugar em que as *primeiras* estórias são narradas, cabe comentar sua disposição interna, efetuada de tal maneira que o conjunto de *estórias* vem a formar uma única obra. Na leitura de vários críticos, encontramos indicativos para se pensar a articulação dos contos na composição de uma única obra. Ao comentarem o livro, apontaram uma unidade temática, a partir da apresentação de personagens excepcionais.

Luís Costa Lima diz que “trata-se de vislumbrar nas criaturas a gama de mistério, estranheza e perplexidade que Guimarães Rosa encontra no mundo” (1991:505). Guimarães depura o anedótico, para encontrar a concisão da narrativa curta que aponta o núcleo do humano como um problema, um sumidouro. De modo similar, Maria Luíza Ramos (cf. 1991) destaca a excepcionalidade do caráter das personagens (loucos ou em um estado delirante) de tal modo que convergem para a problemática central: a falta de lógica da existência, ou a angústia provocada pela insegurança da vida humana.

Paulo Rónai (cf. 2005), por sua vez, salienta a aura mágica, o halo de maravilhosa ingenuidade, que torna as personagens diferentes de quaisquer outras. Os personagens são loucos ou crianças, taciturnos ou desajustados. “A aura de sapiência e de santidade” (24) é um campo propício para o surgimento do irreal, do irracional, do mágico, e, numa palavra, da poesia. Nos contos ambientados no sertão, vige a lei do mais forte. Ao mesmo tempo, há constante variação do ponto de vista do narrador. Ora é parte do grupo (“Pirlimpsiquice”), ora figura passiva de *famigerado*, ou se esforça por recuperar recordações inconscientes e vagas (“Nenhum, nenhuma”), além de outras posições como testemunha, comentador, evocador, exegeta...

Alfredo Bosi destaca que *o espaço comum* a essas histórias é também um universo de pobreza; a figura de *seres lesados, crianças doentes, animais indefesos, mulheres e homens loucos* só faz levar essa atmosfera até os confins da indigência. Em todas as situações, e sobretudo nas mais espinhosas, haveria sempre uma ponte de trânsito livre, algum momento, desejado e indeterminado, em que sobrevém a mudança. No cinzento, surge o evento, a epifania. No contexto da cultura fechada, onde o pobre já conhece de antemão o pouco que lhe é dado obter com o próprio esforço, e o muito que vem das forças naturais e do arbítrio dos poderosos, abre-se a possibilidade de sonhar um tempo de libertação, que, se Deus quiser, um dia chegará (Bosi, 2003: 39).

Para Kathrin Rosenfield (cf. 2006), os personagens insignificantes espelham uma mística e as coisas toscas espelham o substrato mágico de outra realidade. Há um equilíbrio entre entusiasmo (extático ou religioso) e o realismo sóbrio e profano. O mundo abre-se repentinamente, e o olhar verte-se e vê. O olhar do menino funciona, então, como moldura. E “O Espelho” funciona como divisão mediana do livro, indicando o planejamento rigoroso, o caráter racional do trabalho e da montagem do enigma, uma arquitetura que abriga diversas miniaturas.

Além de Rosenfield e Rowland, que analisam a estrutura da obra, os demais críticos identificam um ar de família no conjunto de contos, que se mostra na estranheza, na excepcionalidade, na presença de loucos e crianças, na sublimação da pobreza e na valorização de tipos insignificantes. Marcados por uma novidade na obra de Rosa, a forma concisa desses contos resgata a feição cômica do anticlímax, mas não despreza a descoberta da magia na vida cotidiana. É uma espécie de graça, de um dom, que ora aparece no gesto amoroso, ora na epifania, ora no riso. Em todo caso, o peso das coisas se dissolve na alegria da criança ou do louco, ou se revela no momento infantil ou no instante de êxtase.

Assim, ao percorrer o índice e ao recuperar as leituras críticas, percebemos uma articulação entre o tema excepcional e a forma rigorosa.

O livro funciona como disposição espacial, que define um lugar para cada conto, assim como um ritmo na colocação dos textos. Assim, é preciso pensar também o lugar de cada conto dentro da obra.

## 6 O Menino e o espelho

Cabe ler agora os contos da primeira e da segunda parte do livro. Consideremos, então, a relação entre “As margens da alegria” (1º) e “Os cimos” (21º). Em ambos temos o Menino como personagem central, viajando de *avião para uma grande cidade em construção*, com seu Tio e sua Tia.

“As margens da alegria”, conto dividido em cinco partes, começa com a partida do avião rumo à grande cidade em construção. O Menino está “alegre de rir para si” (2005: 49), numa “alegria despendendo todos os raios” (50). Nessa condição de felicidade, o Menino chega à grande cidade e, da casa em que ficaria com seu Tio e sua Tia, olha o mato e ouve os sons dos pássaros, o que “abriu seu coração” (50). A seguir, o menino vê o “peru para sempre”, uma experiência de “calor, poder e flor” (51) e o “Menino riu, com todo o coração”. Depois de sair de casa, ao voltar do passeio, corre ao pátio, mas “não viu: imediatamente”. Cabe destacar o uso peculiar da pontuação, de tal modo que o “não ver” transforma-se em vivência intransitiva e imediata. No caso, representa o impacto que o Menino tem com a notícia de que o peru foi morto para celebração do aniversário de seu tio: “tudo perdia a eternidade”. O Menino recebe “em si um miligrama de morte”. A plenitude inicial se desfaz no luto pela perda do peru e da alegria. A seguir, o Menino experimenta as marcas do luto: cansaço, desinteresse pelo mundo externo, nojo e dor posta na imagem de guardar isso “dentro da pedra”. Ao final, ao anoitecer, o Menino, com sua tristeza, volta ao pátio:

Nem ele sabia bem. Seu pensamentozinho estava *ainda na fase hieroglífica*. Mas foi, depois do jantar. E – a nem espetaculosa surpresa – viu-o, suave inesperado: o peru, ali estava! Oh, não. Não era o mesmo. Menor, menos muito. [...]

O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: *alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe a alma*” (53 – grifos meus)

Ao final, o Menino vê outro peru, um simulacro, que ainda por cima, cruelmente, bica a cabeça do outro peru, morto. No meio do negror da mata (“o mundo”), o menino vê a luzinha do vagalume. “Era, outra vez em quando, a alegria” (53).

A retomada do conto se faz necessária para enfatizar a força imagética do discurso roseano. Vai desde o jogo sonoro, da criação vocabular, até a elaboração de símbolos. Num primeiro nível, como mostra Ana Paula Pacheco (cf.2006), temos a viagem de uma criança de classe média, protegida, dentro de um avião. É importante mostrar que essa criança não é apenas um Menino preso à consciência mítica (*fase hieroglífica*), é também parte de uma classe social, burguesa, de uma era individualista. Esse Menino difere de Nhinhinha, de “A menina de lá”, do universo rural, isolado e precário. Para ele a experiência da morte abre o vazio necessário para aprendizagem, para “aumentar-lhe a alma”. Vale, então, marcar que essa condição particular do personagem também aparece na referência indireta à Brasília, o enclave modernizante no centro do Sertão e do Brasil.

Ao mesmo tempo, no entanto, temos um conto ambivalente, pois o narrador faz com essa criança seja o Menino (com “M” maiúsculo), dando-lhe status simbólico. E mais do que isso, amplifica o mínimo gesto (*um miligrama de morte, ou a visão de um vagalume*). Desse, as pequenas ações de uma criança ganham força e exemplaridade, se alegorizam como figuração da condição humana. De repente, o Menino encena um ser humano que experimenta a plenitude da alegria, riso com “todo o coração”, sofre a dor do luto e da perda, amplia sua alma e reencontra a alegria, não mais absoluta, uma pequena luz, frágil e vacilante, circundada pelo escuro da mata, pelo negror do mundo. Nesse caminho, as imagens do índice ilustrado parecem comentar o conto, quando colocam o Menino e o Peru no centro.

No último conto do livro, “Os cimos”, é a Mãe doente que faz com que o Tio (sem a Tia) leve o Menino para a mesma viagem, mas “Outra era a vez” (201). Agora o Menino vai cansado, finge apenas sorrir quando lhe falam, pois sabe que a Mãe está doente. Carrega consigo “bonequinho macaquinho”, seu companheiro. Na casa em que ficam ele e o Tio, o Menino tem uma espécie de revelação:

E, vindo o outro dia, no não-estar-mais-dormindo e não-estar-ainda-acordado, o Menino *recebia uma claridade de juízo* – feito um assopro – doce, solta. *Quase como assistir às certezas lembradas por um outro*; era uma espécie de cinema de desconhecidos pensamentos. [...]

Mas, naquele raiar, ele sabia e achava: que a gente nunca podia apreciar, direito, mesmo, as coisas bonitas ou boas, que aconteciam. Às vezes, sobrevinham depressa e inesperadamente, a gente estando arrumado. Ou esperadas, e então não tinham gosto de tão boas (203-204).

Logo a seguir, o Menino levanta e, ao chegar ao alpendre, ele vê o pássaro, um tucano no alto das árvores. Até o Tio vai acompanhá-lo. É uma experiência de plenitude que leva às lágrimas. Ele vive isso, mas não consegue “combinar o vertiginoso instante à lembrança da Mãe – sã, ah, sem nenhuma doença, conforme só em alegria ela ali teria de estar” (205). A seguir, terceira parte do conto, temos “o trabalho do pássaro”, o Menino todas as manhãs acompanha o aparecimento do tucano e vai criando gradualmente a convicção de que a Mãe tinha de ficar boa, que a Mãe vai ficar boa, de que Mãe nunca estivera doente. Durante esse período, fica marcado o contraste entre a criança e o adulto. O Tio marca no relógio o tempo em que o tucano permanece na copa das árvores até o aparecimento do sol: 10 minutos. O Tio pensa em prender o tucano para agradar o Menino, que se revolta e não permite que o façam. Ao final do “trabalho do pássaro”, chega o telegrama anunciando que a Mãe estava sarada e que eles podiam retornar. No avião, pronto para o retorno, o Menino percebe que esqueceu seu companheiro macaquinho e cai no choro. É consolado pelo piloto que lhe entrega o chapeuzinho verde do brinquedo. O Menino se

consola imaginando que o Macaquinho estava na mata junto com o tucano. E o conto acaba com o retorno. “E vinha a vida” (209).

A identidade entre os contos é construída pelo mecanismo da inversão, imagens especulares. No primeiro conto, é uma experiência horizontal, no nível do chão, que vai da plenitude à morte; no segundo, a experiência se verticaliza, no olhar para cima, do tucano (que o Menino livra da lógica de aprisionamento do adulto), e vai da dor pela doença da mão e acaba na sua recuperação. Há, no entanto, ainda outras diferenças marcantes. O Menino passa a formular as frases de seu desejo, com a crença de que a palavra cria a realidade, assim como o tucano anteciparia o sol. Nesse sentido, afasta-se do “pensamento hieroglífico” para se construir no discurso. Além disso, o Menino passa aceitar o mundo misturado, em que não há alegria pura (plena de modo absoluto), pois vem junto com a dor.

O tucano surge sempre junto com o dia no meio dos ramos. É alegria do Menino. O tio controla tudo no relógio, o menino sente a experiência de *um outro tempo*. Cabe pensar a imagem do tempo, no movimento linear medido pelo relógio como uma estrutura abstrata que se impõe sobre a natureza e olhar para as cores e para o movimento do tucano. Como não há medida possível entre o tempo humano e a eternidade, a entrada nessa segunda esfera é a negação do tempo, indicada pela ruptura ou pelo salto para fora da história. Nesse momento o pensamento do menino não é mais hieróglifo, já uma vontade articulada, de quem quer que a Mãe fique boa, e assim pensa, e assim repete... até chegar o telegrama anunciando a melhora da mãe...

Se é verdadeiro que, na sua forma originária, *o centro de experiência dos mistérios era não um saber, mas um sofrer* (“ou mathein, allâ pathein”, nas palavras de Aristóteles), e se este *pâthema* era, na sua essência, subtraído à linguagem, era um *não-poder-dizer*, um *murmurar com a boca fechada*, então *esta experiência era bastante próxima de uma experiência da infância do homem*, no sentido em que se viu (o fato de que entre os símbolos sagrados da iniciação eram brinquedos – *puerilia ludicra* – poderia fornecer, a respeito disso, um útil campo de investigação). [...]

Por isso, é a fábula, isto é, *algo que se pode somente contar, e não o mistério, sobre o qual se deve calar, que contém a verdade da infância como dimensão original do homem*. Pois o homem da fábula libera-se do vínculo místico do silêncio transformando-o em encantamento: é um sortilégio, e não a participação em um saber iniciático, que lhe tolhe a palavra. Desse modo, *o silêncio místico, sofrido como feitiço, precipita novamente o homem na pura e muda língua da natureza*: porém, como encanto, deve ser, no final, rompido e superado. Por essa razão, *enquanto o homem emudece, no conto de fadas, os animais saem da pura língua da natureza e falam*. (Agamben, 2005: 124 – grifos meus)

Giorgio Agamben coloca, no centro da experiência dos mistérios, um sofrer, algo que não pode ser dito. Na fábula, há algo que se pode contar e que se opõe ao silêncio da infância, que ainda não tem fala. Nesse sentido, as *estórias* de Guimarães Rosa trazem uma tensão entre a iniciação que resgata experiências originais do homem e a necessidade de contar, de romper o silêncio. Estamos lidando com o limite da linguagem, tanto na dimensão do silêncio (na relação com a fala), quanto da imagem (em que a palavra escrita da narrativa vira desenho/hieróglifo no índice ilustrado). Observe-se que a infância é recuperada por trazer marcas da condição humana.

Como não há possibilidade de tratar de todos os contos do livro, vale comentar o centro do livro, o conto de número 11, “O espelho”. É uma divisão em duas partes de igual tamanho. Qual a relação entre as partes? Reciprocidade especular? Se seguirmos esse raciocínio, os contos deixam de ser peças soltas de uma antologia para se tornarem parte integrante de um conjunto. Ao mesmo tempo, os números dos contos 1, 11, 21 (1, 2, 3?) podem apenas indicar um despiste irônico de um autor que insinua ao leitor uma organicidade a qual não se completa: uma totalidade de narrativas articuladas que não se realiza? Nesse sentido, o signo do infinito está na síntese visual de todos os contos.

No curto espaço de nossa discussão, não vamos investir nessa questão. Ela apenas situa dois aspectos a serem investigados. O primeiro



está presente nos contos de abertura e fechamento: articulação entre infância, morte e aprendizado. O outro, presente em “Soroco, sua mãe, sua filha”, reside na dificuldade de se definir o narrador, uma testemunha da história (participante do universo narrado) ou um narrador distanciado do universo ficcional? A expressão *a gente* pode estar na forma arcaizante de referir *aquelas pessoas* e, ao mesmo tempo, como uma substituição da primeira pessoa do plural (nós). Como hipótese de leitura, temos a natureza ambivalente que parece reger o universo de *Primeiras Estórias*. Assim, em “O espelho”, temos um narrador em primeira pessoa que narra aparentemente uma experiência científica, com feição mística. Ao se deparar com a própria imagem em um espelho, posto em ângulo com outro espelho, vê-se de perfil, não se reconhece e sente nojo desse desconhecido. Daí para frente busca sua própria imagem no espelho. Encontra uma figura primitiva, uma onça. Depois, deixa de ver seu reflexo. Anos mais tarde, “ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes” (119), começa a ver uma luzinha. E, anos adiante, quando já amava, vê “o ainda-nem-rostro – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino” (120). Assim, no centro do livro, a imagem que o narrador-protagonista encontra para revelar sua luz interior é a de um Menino. Nesse discurso voltado ao interlocutor (ao senhor), o narrador interroga-se e apresenta sua experiência como uma interpelação para se procure além da aparência trivializada e rotineira que esconde uma outra natureza de Menino.

## 7 Outra era a vez

Ao fechar essa breve apresentação, retomo uma leitura de “A terceira margem do rio”, feita por Luis Fernando Valente. Não há espaço aqui nem para recuperar todo conto, nem a leitura dessa *fábula moderna*, tal como define Valente (87). Interessa ver como ele se concentra

na recuperação do enredo, do homem que abandona a família para viver em uma canoinha no centro do rio. Anos a fio, o homem nunca regressa à terra. E filho que recebeu a bênção paterna, chama o pai à beira, mas, no momento que vê a canoa se aproximando, foge. O pai desaparece para sempre, o filho vive no seu remorso. Valente articula o conto de Rosa ao romance de Italo Calvino, *O Barão nas Árvores*, a partir da ‘imprescindibilidade da ficção’. Não se trata de avaliar tal linha de leitura, mas (para a finalidade do presente artigo) mostrar como ela se constrói no recorte do conto, isolado do contexto do livro, como obra autônoma.

A interrogação do presente artigo vai no sentido de simplesmente pensar outra leitura, em que a autonomia do conto seja relativizada pela necessidade pensar o lugar que ocupa dentro da obra, no caso de *Primeiras Estórias*. Mais do que coletânea, a obra é materializada em um “projeto arquitetônico”, com entrada *nas margens*, um centro *no espelho* e uma saída pelo alto em *os cimos*. Essa materialização se articula, inclusive, com o trabalho editorial que se realiza das ilustrações da capa e no índice visual. Assim, como “A terceira margem do rio” se insere nesse projeto? Não seria possível pensar o diálogo com outros contos do livro? No caso específico, o problema da infância, do sofrimento e da morte se coloca na figura do narrador do conto. Preso à família e ao pai, o menino vê seu pai partir sem dizer palavra, cuida dele, fica sozinho depois da partida de sua mãe e seus irmãos, sente o tempo passar, sofre o “começo da velhice” (81), mas não deixa de ser filho, não deixa de ser criança, de se definir pela posição que ocupa em relação ao pai.

Sou homem depois desse falimento? *Sou o que não Foi, o que vai ficar calado*. Sei que agora é tarde, temo abreviar a vida nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio. (82 – grifo meu)

Assim, o narrador não consegue se individualar (apesar da voz pessoal) e sua história é a história do pai. Na ambiguidade da expressão “sou o que não foi”, o narrador pode tanto estar colocando que não foi (verbo *ir*) ocupar o lugar do pai, quanto aquele que não foi (verbo *ser*) nada. Ou ainda, ambas as coisas, pois *ser* alguém seria *ir* ocupar o lugar do pai. De certo modo, teríamos aqui uma imagem negativa (e não afirmação positiva) da passagem que se não se completa como é o caso do Menino.

Em todo caso, mais do que propor uma *chave* de leitura, o interesse é deixar aqui um problema de leitura. Como pensar a relativa autonomia da obra? No caso do conto, como pensar seu lugar no conjunto de outros contos? Como se considera o diálogo da obra que se materializa em um livro? Assim, podemos ler “A terceira margem do rio”, uma obra prima do conto brasileiro, sem conhecer o livro, mas sem dúvida, uma outra leitura se constrói ao pensá-lo em diálogo com a arquitetura de *Primeiras Estórias*. No silêncio do pai, na fala do filho, no pensamento do Menino, nos desenhos do índice, na ilustração da capa, o livro parece pedir que a obra seja vista em cada um de suas partes, nos lugares ocupados e na relação estabelecida.

## NOTAS

<sup>1</sup> Trabalhamos aqui com a definição de Gérard Genette: um elemento de paratexto, se pelo menos consiste numa mensagem materializada, tem necessariamente um *lugar*, que se pode situar em relação àquele do próprio texto: em torno do texto, no espaço mesmo do volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto. (Genette, 2009: 12)

<sup>2</sup> Todas as citações de *Primeiras estórias* são retiradas da mesma edição. Desse modo, vamos apenas indicar a página de onde se recorta o trecho a ser aproveitado.

## TRABALHOS CITADOS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burriogo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. (Col. Humanitas)

ANDRADE, Mário. Contos e contistas. In: \_\_\_\_\_. *Empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. (Col. Obras de Mário de Andrade, 21).

ARRIGUCI JR., Davi. O mundo misturado. *Novos estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 40, nov. 1994.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. (Col. Obras Escolhidas, v.1)
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: \_\_\_\_\_. *Céu/inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: \_\_\_\_\_. *Tese/antítese*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Trad. Mary del Priori. Brasília: Ed. UNB, 1994.
- GENETTE, GÉRARD. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- HEGEL, G. W. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- LIMA, Luís Costa. Mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Col. Debates, 17)
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- PAES, José Paulo. Sobre as ilustrações d'O Ateneu. In: \_\_\_\_\_. *Gregos e Baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RAMOS, Maria Luíza. Análise estrutural de *Primeiras Estórias*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- RONAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Entrevista concedida a Günter Lörenz (1965)*. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. (40 anos, 40 livros)
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ROSENFELD, Kathrin. A poética das *Primeiras estórias*. In: \_\_\_\_\_. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993. (Col. Biblioteca Pierre Menard)
- ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. Grande Sertão: a fala. In: \_\_\_\_\_. *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Col. Literatura e Teoria Literária, 37)
- VALENTE, Luiz Fernando. *Fabulação e mediação*. In: \_\_\_\_\_. *Mundividências: leituras comparativas de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Col. Humanitas)
- WISNIK, José Miguel. *Famigerado*. In: \_\_\_\_\_. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2002.

**Antônio Marcos Vieira Sanseverino** é Professor de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do qual é vice-coordenador. Seus interesses de pesquisa situam-se no estudo da prosa curta brasileira, com ênfase nos contos e crônicas machadianos. Mantém também o estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade, interessado no momento em analisar a presença de elementos narrativos em sua poética. Suas publicações mais recentes são “Poesia itinerante do *Trem da Serra*” (*Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 18, p. 1-14, 2011, “Numa volta do sertão aqueles desconhecidos singulares. In: BETTIOL, M. B.; HOHLFELDT, Antônio (Orgs.). *Euclides da Cunha, intérprete do Brasil: diário de um povo esquecido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. p. 33-45) e “O espelho: metafísica da escravidão moderna” (*Literatura e Sociedade*, USP, v. 13, p. 104-131, 2010).

Artigo recebido em 25/09/2012. Aprovado em 27/10/2012.