

Maria do Rosário Figueiredo

**DA TRAGÉDIA AO MITO – UM CAMINHO DE VOLTA NA LEITURA DE  
*PRIMEIRAS ESTÓRIAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa, elaborada sob a orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Márcia Marques de Moraes.

Belo Horizonte  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais  
2009

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F475d	<p>Figueiredo, Maria do Rosário Da tragédia ao mito: um caminho de volta na leitura de <i>Primeiras Estórias</i> / Maria do Rosário Figueiredo. Belo Horizonte, 2009. 127f.</p> <p>Orientadora: Márcia Marques de Moraes Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.</p> <p>1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. <i>Primeiras Estórias</i>. 2. Narrativa (Retórica). 3. Mito. 4. O trágico na literatura. I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 869.9(81).09</p>
-------	--

## AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos, que ora faço, desejam ser mais do que mera formalidade acadêmica. Quero, aqui, agradecer a todas as pessoas que, cada uma a seu modo, estiveram presentes ao longo desse processo de escrita.

Assim, mais do que qualquer outra, sou grata a Professora Márcia Marques de Moraes que me mostrou, ainda nos tempos da graduação, a importância de se fazer “perguntas maiores”. A ela, devo, além da orientação respeitosa, que ultrapassa em larga medida os limites dessa dissertação, a escuta amiga em momentos difíceis. Sou grata, também, ao Professor Audemaro Taranto Goulart quem, pela primeira vez, falou-me de Édipo e Antígona, ainda no Curso de Letras, sem contar as inúmeras sugestões que ajudaram na elaboração da pesquisa. Agradeço ao Prof. Johnny Mafra a generosidade em compartilhar tantos conhecimentos de literatura clássica, além de sugestões de leitura, empréstimos de livros e atenção em responder as minhas tantas dúvidas, muitas delas bastante óbvias. Ao Professor Hugo Mari, quero agradecer a atenção e gentileza com que sempre me recebeu, além dos cafezinhos e da boa prosa. Agradeço o apoio de Geraldo e Nigrinha, meus pais, que, sem nunca entenderem, ao certo, o que era um mestrado, ficaram felizes, desde o primeiro momento, quando contei que havia passado no exame de seleção. Agradeço a Armando Chaves Corrêa o carinho, o encorajamento, desde a minha chegada a Belo Horizonte. Sou grata a Erick Ramalho que, muitas vezes, ajudou-me a organizar o pensamento, sugerindo possíveis caminhos. Agradeço a Vitória e Pedro, que, à maneira de Brejeirinha, constroem imagens maravilhosas, “aprendendo” a falar.

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da CAPES.

A Francesco Tripodi,  
leitor de Rosa em português e italiano.

*Eu quase que nada não sei, mas desconfio  
de muita coisa.* (Rosa, 1986, p. 08)

## RESUMO

O presente estudo discute *Primeiras estórias*, livro de contos de João Guimarães Rosa, publicado em 1962, a partir de uma perspectiva mítico-trágica, compreendendo os contos, que ali se encontram, como uma recriação de alguns elementos do universo mítico e trágico dos gregos. Tal perspectiva se efetiva nos vários planos da obra e se presta a vários propósitos, sobretudo, àquele de “libertar o homem do peso da temporalidade”, conforme o autor revela ao crítico alemão Günter Lorenz. Para se alcançar esse objetivo, o autor vale-se de várias estratégias como o estranhamento gerado pelas imagens que se erigem na narrativa e que leva o leitor a quebrar a habitualidade da leitura, alargando, assim, as possibilidades de representação banidas, geralmente, pelo pensamento lógico-dedutivo. As fortes sugestões de um arcabouço mítico-trágico sobre o qual repousam as “primeiras estórias” se dão a ver, desde o título do livro, bem como as várias gravuras que se encontram na capa, além do índice ilustrado, feito a pedido do autor. A questão da “origem”, a busca do “esclarecimento”, o retorno a uma realidade primeva ganham dimensão notável ao se materializarem, através de desvios na narrativa, como a loucura, a linguagem infantil ou a solidão experimentada por algumas personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Primeiras estórias; Guimarães Rosa; Narrativa; Mito; Trágico.

## ABSTRACT

This study examines *Primeiras estórias*, João Guimarães Rosa's 1962 collection of short stories. Under a mytho-tragic perspective, the tales are treated as a recreation of certain elements of the ancient Greek universe of myths and tragedies. This perspective is applied at various levels of the works for various purposes, particularly that of "liberating man from the weight of temporality" - as the author revealed to the German critic, Günter Lorenz. To this end, the author uses various strategies such as the estrangement caused by salient images in the narrative-flow which disrupt the reader's conventional practice, thereby expanding potential representations otherwise proscribed by deductive and logical habits of thinking. Strong suggestions of the presence of the mytho-tragic framework upon which the "first stories" are built emerge from the collection's title, the illustrations on the cover and the illustrated table of contents which was done at the request of the author. The question of origin, the search for "enlightenment " and the return to a primordial reality substantiate gradually through digressions in the narrative which address madness, children's language and the solitude experienced by certain characters.

Key Words: *Primeiras estórias*, Guimarães Rosa, narrative, myth, tragedy

## SUMÁRIO

Introdução.....	08
1. Um olhar sobre o mito.....	15
1.1. Do <i>Mythos</i> ao <i>logos</i> : a invenção do conceito.....	19
1.2. Da flutuação do mito à fixidez da tragédia.....	25
1.3. O mito e o trágico: sobrevivências e metamorfoses na contemporaneidade.....	27
1.4. As <i>primeiras</i> estórias e o lugar do mito da origem.....	29
1.5. O <i>logos</i> poético de Rosa.....	33
2. “Refez-se no mundo o mito”: narrativa e experiência em <i>Primeiras estórias</i> .....	36
2.1. “No oco sem beiras” ou o lugar da loucura em “Sorôco, sua mãe, sua filha”.....	38
2.1.1. Tatuagens verbais: figurações do limite em “Sorôco”.....	42
2.1.2. Narrando na “linha do resguardo”.....	44
2.2. “Outra beira” do narrar em “A terceira margem do rio”.....	49
2.3. A origem é a mistura: o lado de lá de Nhinhinha.....	57
2.4. Verdades bastardas: a busca da origem em “Famigerado”.....	65
2.5. “Patás à fantasia”: outras viagens, mesmo destino.....	69
2.5.1. A “sazão do ser”: epifanias.....	73
2.6. Brejeirices de uma audaz narradora.....	76
3. “Tudo não está escrito e previsto?”: o sentido do trágico em <i>Primeiras estórias</i> .....	84
3.1. “O dono do caos”: O sentido do trágico em “Fatalidade”.....	87
3.2. “Loba e cão”: figurações do duplo em “A benfazeja”.....	93
3.2.1. “A gente é portador”.....	101
3.2.2. Sob o signo do “coxear”.....	109
Considerações finais.....	118
Referências bibliográficas.....	121

## INTRODUÇÃO

*O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. (Rosa, 1991, p.83).*

Em 1965, num Congresso de Escritores Latino-Americanos, realizado em Gênova,<sup>1</sup> na Itália, João Guimarães Rosa concede uma entrevista, por algumas horas, ao crítico alemão Günter Lorenz, que havia escrito uma apresentação à edição de alemã de *Grande Sertão: veredas*. A certa altura do diálogo, Rosa lhe revela que nenhum outro escrito havia lhe trazido tanta alegria quanto aquele no qual Lorenz dizia que, em *Grande Sertão*, o autor havia liberado a vida e o homem do peso da temporalidade, e conclui, em seguida, que era exatamente aquilo que desejava: libertar o homem desse peso, devolvendo-lhe a vida em sua forma original. (COUTINHO, 1991, p. 84).

Sabemos que os diálogos do autor mineiro, tanto com os tradutores de sua obra no exterior, quanto nas correspondências trocadas com amigos,<sup>2</sup> tornaram-se grandes repositórios de significação que, há muito, vêm sinalizando caminhos de leitura para aqueles que pretendem adentrar o universo rosiano. Sendo assim, parece-me oportuno partir daquela fala do autor com o intuito de compreender um dos traços recorrentes em sua obra e, sobremaneira, em *Primeiras estórias*, que é a problemática do tempo e os desdobramentos advindos daí: a contingência, a multiplicidade, o devir, a metamorfose.

Afinal, sabemos que a temporalidade sempre esteve associada ao fenômeno da

---

<sup>1</sup>Entrevista concedida por João Guimarães Rosa ao crítico Günter Lorenz durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos, em Gênova, no ano de 1965.

<sup>2</sup> É o caso, por exemplo, de *Sagarana Emotiva*, em que o autor, Paulo Dantas, reúne algumas conversas, encontros e as correspondências trocadas com o amigo João Guimarães Rosa no período de 1957 a 1965. A esse respeito, ver DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

mudança. A esse respeito, Sônia Viegas (1994) observa que quando os filósofos pré-socráticos começaram a se perguntar acerca do que efetivamente existe, do que é, de fato, verdadeiro, eles se defrontaram com a transformação incessante das coisas, com a multiplicidade dos fenômenos.

Nessa perspectiva, ao se referir à vida, em sua “forma original”, Rosa não estaria apontando para uma literatura que buscasse a experiência de uma realidade primeva, onde tudo se originou? Não haveria uma preocupação do autor em “libertar o homem do peso da temporalidade”, criando-lhe a possibilidade de abolir a sucessão do tempo e recriar o seu mundo, através de outra experiência temporal como o tempo cíclico do mito? Afinal, é ele que confere certa segurança à transitoriedade do homem e o redime do seu primeiro medo e da sua primeira grande referência temporal que é a morte.

Não estariam, então, as narrativas rosianas, sustentadas por um arcabouço mítico formal, que, à maneira de um rito, reatualizaria os eventos, levando o leitor à questão fundamental do ser humano, que é o da busca do conhecimento da origem, ou, dito de outra maneira, ao problema do “quem sou eu?”.<sup>3</sup> Não é essa, pois, a função dos relatos míticos? Pensar o mundo genealogicamente, referir-se aos tempos primordiais onde tudo “que é” teve sua origem?

Ainda no mesmo diálogo com Lorenz, há certos posicionamentos do autor que parecem corroborar os questionamentos há pouco apresentados, como aquele em que Rosa deixa claro que o bem-estar do homem não depende somente da ciência, ou seja, da parcela racional do ser humano, capaz de descobrir o soro contra a varíola e as picadas de cobras, “mas também depende de que ele [o homem] devolva à palavra seu sentido original.” Prossegue o autor dizendo que, “meditando sobre a palavra, ele [o homem] se descobre a si mesmo e com isto repete o processo da criação.”(COUTINHO, 1991, p.

---

<sup>3</sup> Agradeço ao Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart pelas sugestões preciosas e pelos questionamentos acerca do problema da identidade, sempre presente nos Seminários que dividia com a Prof. Dra. Márcia Marques de Moraes.

83). Nesse trecho da conversa com o crítico alemão, percebe-se a dimensão que o escritor dá à palavra e a sua relação com a busca da origem, parecendo haver, nesses depoimentos, uma verdadeira profissão de fé no homem que não se constrói *a priori*, mas somente pelo curso da linguagem.

Partindo, pois, dessa premissa, da dimensão da linguagem em Guimarães Rosa, inúmeros estudos foram e são feitos no sentido de explicar a estrutura da composição da obra rosiana e, seguramente, boa parte deles volta-se para o manusear dessa linguagem que, segundo o próprio autor, consiste em um método próprio, na “utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original.” (COUTINHO, 1991, p. 81).

Nesse sentido, podemos citar o ensaio de Pedro Xisto “A busca da poesia” (XISTO, 1991, p. 113) que, ao tratar da relação “nome-nome”, na escrita rosiana, discute a instauração de uma realidade a partir da linguagem. Segundo ele, “os homens, os próprios homens modernos, estão com frequência, carecendo de mitos”, uma vez que “o mito poético é um processo psicossocial de auto-recuperação do homem”, sendo a obra de João Guimarães Rosa uma abordagem poética à reintegração do homem, à desocultação do ser, à perseguição dos fins últimos.” (p. 134).

Benedito Nunes (NUNES, 1998, p.33), por seu turno, em análise do romance *Grande Sertão: Veredas*, classifica-o de mitomórfico, no qual “a poesia e o mito dão-se as mãos”; lembrando-nos que a narrativa de Riobaldo, bem como alguns dos mais importantes romances da modernidade “abebedaram-se diretamente de fontes míticas”, não havendo mais um mundo natural dentro do narrado; antes, este já teria sido expulso e só voltaria à narrativa mitigado.(p.33).

Assim, tomando as proposições desses autores, bem como o “diálogo” de Guimarães Rosa com o crítico Günter Lorenz, no que tem de iluminador acerca de sua poética, o

presente trabalho tomará como objeto de análise o livro de contos *Primeiras estórias*, publicado no ano de 1962, no tocante à estrutura mítica que parece ecoar nas estórias ali narradas. Essa vertente mítica da obra já pode ser observada pelo título, no qual se depreenderia de “primeiras”<sup>4</sup> tudo aquilo que diz respeito aos primeiros tempos, a um tempo primordial, às estórias, enfim, que eram narradas *in illo tempore*. Diante disso, uma seleção dos contos se fez necessária, tendo em vista o propósito da pesquisa que não visa nem à classificação do texto rosiano com vistas ao mito, nem à definição de mito na obra como objeto de uma mensagem. O que se pretende é examinar o modo como se constrói o mito, transfigurado na obra, sobretudo através de sua forma. É preciso ainda dizer que este trabalho enfatiza a análise literária que pressupõe o texto como “palavra organizada” (CANDIDO, 2004, p.178), ou seja, nela, na literatura, o conteúdo só pode atuar por conta de uma forma que é a sua mediação.

Para tanto, o presente trabalho será estruturado em três capítulos. O primeiro fará breves considerações sobre o mito, uma vez que a proposta de análise está calcada no universo mítico. Assim se subdividirá, para determinar o conceito de mito endossado pela pesquisa a partir de uma exposição sucinta das muitas posições acerca do mesmo, através dos tempos: sua importância para os povos dito arcaicos ou primitivos, o declínio do pensamento mítico com o surgimento da filosofia, sua ascensão no Renascimento, bem como a nova configuração dada pela razão moderna e as tentativas recentes de se pensar a mitologia. No primeiro capítulo, ainda, o mito será examinado em sua fase posterior, isto é, já plasmado no gênero dramático, na tragédia, e as consequentes implicações disso já que, nesse caso, o mito se “enrijece” e se fixa numa

---

<sup>4</sup> Agradeço à Prof. Dra. Márcia Marques de Moraes, minha orientadora, pelas sugestões preciosas que me foram dadas ao longo do mestrado, seja em seus Seminários, seja em conversas informais. É a partir da sua observação aguda que o projeto pode se delinear de forma mais consistente no que diz respeito a uma leitura mítica.

forma definitiva que vai contra a sua própria natureza deslizando e mutável, haja vista o número de variantes de cada relato mítico.

Busca-se, também, discutir a importância do conhecimento da mitologia dos povos helênicos, bem como uma das maiores façanhas de seu espírito, a tragédia, como subsídio para a leitura da obra rosiana. Nas subdivisões desse capítulo será mostrado o processo pelo qual o autor trabalha o material linguístico de modo a romper com a lógica, levando o leitor a alterar a maneira habitual de leitura, seja pelo estranhamento do vocabulário, pela deformação do som ou ainda pela ambiguidade, presente em toda a obra de Rosa. Sobre esses procedimentos, que conduzem a novas formas de expressão, à recriação constante das formas, escreve o autor que:

[...] o quanto ninguém imagina, é uma língua *in opere*, fabulosamente em movimento, fabril, incoagulável, velozmente evolutiva, tôda possibilidades, como se estivesse sempre em estado nascente, apta avante, revoltosa [...] Molgável, moldável, digerente assim – e não me refiro em espécie só a língua literária – ela mesma se ultrapassa; como a arte deve ser, como é o espírito humano: faz e refaz suas formas. Sem cessar, dia a dia, cedendo à constante pressão da vida e da cultura, vai-se desenrolando, se destorce, se enforja e forja, malêia-se, faz mó do monótono, vira dinâmica, vira agente, foge à esclerose torpe dos lugares comuns, escapa à viscosidade, à sonolência, à indigência, não se estatela. (RÓNAI, 1957, pág..24).

Consciente, pois, da necessidade de que as formas da língua sejam renovadas, assim como a vida, Rosa explora todas as suas potencialidades, levando a arte e o espírito humano a ser refazerem através das formas. Assim sendo, pensando nas infinitas possibilidades da língua *in opere*, também a perspectiva do narrar, em Rosa, será discutida, por se entender que artifícios como a musicalidade, a incorporação de formas poéticas e a reelaboração de aspectos da linguagem oral levam o narrador e os personagens do universo rosiano a se aproximarem dos “contadores” de estórias, remetendo-nos à função mítica da narrativa. Outros dois aspectos transfigurados por

Rosa e que se incorporam a esse primeiro capítulo são aqueles que dizem respeito ao espaço narrativo e sua relação com o gênero conto, escolhido pelo autor para suas *Primeiras estórias*, por tratar-se, segundo ele, de um dos “gêneros mais próprios para pôr à vista e em perspectiva as características de uma ambiência humana e a compleição anímica de um povo”. (RÓNAI, 1957, p. 25). Além da razão exposta, no tocante ao conto, deve-se levar em conta, dentro da perspectiva deste trabalho, que o mito, recolhido na tragédia, não mais se desloca e a sua representação no teatro grego clássico se dá dentro de um espaço/tempo limitado, o que nos permite aproximá-lo do conto por este se prender a um só núcleo narrativo.

Retomando, ainda, os aspectos transfigurados por Rosa de que tratará o primeiro capítulo, resta falar da linguagem, do vocabulário que, à maneira da tragédia, joga com as incertezas, flutuações, com a multiplicidade de sentidos, levando uma palavra a se ligar a campos semânticos diferentes, exigindo, na maioria das vezes, uma leitura, *pari passu*, em vários planos.

O segundo e terceiro capítulos são dedicados à análise dos contos que constituem o *corpus* do trabalho no que eles sugerem de reelaboração das formas míticas de tempo, espaço e linguagem, bem como os aspectos temáticos e estruturais do gênero tragédia, recriados por Rosa. Assim, ao se elegerem “Famigerado”, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A menina de lá”, “A terceira margem do rio”, “Fatalidade”, “Partida do audaz navegante”, “A benfazeja” e “Sequência” elimina-se qualquer intenção classificatória, pois o que interessa, ao exame literário é, sobretudo, entender como estes elementos são reconstruídos, para que se entenda, afinal, que, ao atualizar o mito, a matéria se apresenta como um todo articulado que quer comunicar sempre algo. Na condição de

“palavra organizada” esse algo que se faz conhecer, volta a ser primordial e, nessa “dialética do esclarecimento”<sup>5</sup> o leitor alcança uma proposta de sentido.

---

<sup>5</sup> Está se tomando, aqui, “esclarecimento”, no sentido proposto por ADORNO e HORKHEIMER. A esse respeito, ver ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.

## CAPÍTULO 1

### UM OLHAR SOBRE O MITO

Partindo do pressuposto de que o mito é um dos elementos fundamentais de que vale o escritor em *Primeiras estórias*, o que se procura fazer, neste capítulo, é tentar traçar um panorama do comportamento mítico em seus momentos decisivos. Acredita-se que é para o mito que Rosa aponta ao tratar da necessidade de apreensão do mundo por outros meios, além da lógica racionalista. Para o autor, “não se deve abandonar as zonas do irracional” ao se produzir literatura, uma vez que a lógica constitui-se como “a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar”. (COUTINHO, 1991, p. 93).

Isso posto, o que primeiro impõe-se, ao trabalho, é a necessidade de conceituação do mito, ciente, no entanto, da dificuldade dessa tarefa, devido à complexidade de sua natureza, porquanto já se tornou consenso entre seus estudiosos que quanto mais nos aproximamos dele, menor a possibilidade de abarcá-lo em um único conceito.<sup>6</sup>

A definição de narrativa mítica como sendo aquela que designa uma ficção ou uma ilusão, conforme chegou até nós, na contemporaneidade, é resultado do progressivo despojamento do valor religioso e metafísico iniciado pelos gregos, desde Xenófanes, que foi o primeiro a criticar e rejeitar as divindades mitológicas de Homero. Entretanto, foi a herança judaico-cristã que consolidou tal processo de despojamento ao confirmar o caráter de falsidade das narrativas míticas já que elas não podiam ser comprovadas por qualquer um dos testamentos da bíblia. O fato é que, segundo Mircea Eliade (ELIADE, 2006), houve, nos meados do séc. XX, uma mudança na postura dos estudiosos

---

<sup>6</sup> Sobre a dificuldade em abarcar a definição do mito e do trágico em um único conceito, ver LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

ocidentais em relação à apreensão do significado do mito. Diferentemente do séc. XIX, quando a narrativa mítica era aceita como uma fábula, um fingimento, [do século passado até os dias de hoje] o mito passou a ser entendido como o percebiam as sociedades ditas arcaicas, para quem a narrativa mítica era uma história verdadeira, fonte da revelação primordial, o modelo exemplar. Ainda assim, com mais esse valor semântico atribuído ao mito, ou melhor, devolvido a ele, uma definição única sempre esbarra na incapacidade da palavra em dar conta dos inúmeros sentidos e funções que apresenta, tornando possível, por isso mesmo, sua abordagem sob diversas perspectivas.

Junito Brandão (BRANDÃO, 2002, p. 14), ao discutir a importância do mito para se aprofundar no estudo da literatura greco-latina, escreve que ele se apresenta “como um sistema, que tenta, de maneira mais ou menos coerente, explicar o mundo e o homem”.

No que diz respeito à crença no mito, o autor de *Mitologia Grega* acredita que a irracionalidade do pensamento humano que ele atrai em torno de si dá-se pelo fato de não ser possível julgá-lo pela lógica ou por qualquer exercício racional; acredita-se nele por um ato de fé ou não, ou conforme sua verossimilhança. Isto significa que não é possível explicar os eventos de que tratam as narrativas míticas através da razão demonstrativa, por exemplo; as pessoas creem nelas, ou não, segundo uma convicção própria ou, em outras palavras, aceitam, simplesmente, o que ali foi narrado.

Dialogando com outros estudiosos do mito, Mircea Eliade (ELIADE, 2006) o conceitua como o narrar de uma história sagrada, relatando um conhecimento ocorrido no tempo fabuloso do princípio, ou seja, no tempo primordial. Para o estudioso, o mito explica como uma realidade passou a existir, seja ela total, no caso do Cosmos, ou mesmo uma realidade parcial, como o nascimento de um sentimento, de um comportamento humano, uma instituição ou uma espécie vegetal. Em qualquer um dos casos, a existência deve-se à presença e às façanhas dos Entes Sobrenaturais.

A fim de comprovar sua tese, Eliade assevera que “o mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma ‘história verdadeira’, porque sempre se refere a realidades. O mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do mundo está aí para prová-lo. O mito da origem da morte é igualmente ‘verdadeiro’ porque é provado pela mortalidade do homem” (ELIADE, 2006, p.12). Assim sendo, o homem, tal qual o concebemos hoje - mortal, sexuado, inserido em uma cultura, cujas regras não raro se chocam com o desejo, mas que devem ser obedecidas - é, segundo o autor, resultado daqueles eventos míticos que aconteceram *in illo tempore*.

Já Roland Barthes (BARTHES, 2003), voltado para uma perspectiva semiológica, lembra que o mito não é um conceito, mas sim, “forma”, um sistema de comunicação, devendo, portanto, ser apreendido não enquanto objeto de uma ideia, mas pelo “modo”, pelo “como” ele manifesta tal ideia. Sob certos aspectos, parece haver, nessa definição do autor, uma sugestão da mitologia como uma metalinguagem, tendo em vista que o que temos, consoante Junito Brandão é “uma segunda língua pela qual se fala da primeira.” (BRANDÃO, 2002, p. 14).

Tendo procurado analisar o mito pelos seus aspectos formais, em oposição ao conceito, o autor de *Mitologias* não escapa aos limites históricos que, segundo ele, devem ser impostos à forma mítica, “reinvestindo nela a sociedade”, já que é a “história que transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica”. (BARTHES, 2003, p.200). É que, para Barthes, o significante do mito é ambíguo, por ser, a um só tempo, sentido e forma. Segundo o autor, pode-se encontrar, no mito, o mesmo esquema tridimensional (significante, significado e signo) adotado por Saussure ao estudar a língua, mas com uma particularidade. Naquele, existem dois sistemas semiológicos: o primeiro é a linguagem, propriamente dita, da qual o mito se serve para construir o seu próprio sistema; já o segundo é o próprio mito, que é uma

segunda língua, na qual se fala da primeira - daí seu caráter metalinguístico. Nessa perspectiva, o que corresponde ao signo, na cadeia semiológica saussuriana, isto é, o resultado associativo do conceito e da imagem, vai ocupar o lugar de significante na narrativa mítica. Assim, o significante pode ser entendido sob dois pontos de vista: como termo final do sistema linguístico, denominado, por Barthes, de sentido, ou como termo inicial do sistema mítico, a que o autor dá o nome de forma. Daí a ambiguidade, afinal - o significante do mito se configura, a um só tempo, como sentido e forma, “pleno de um lado, vazio de outro.” (BARTHES, 2003, p.208). Sob outro ponto de vista, enquanto sentido, o significante já traz em si uma possibilidade de leitura, “o sentido *já* está completo, postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de idéias, de decisões.” (p.208). Por outro, enquanto forma, “o sentido afasta a sua eventualidade; esvazia-se, empobrece, a história evapora-se, permanece apenas a letra.” (p.208). Assim, todo o sistema de valores que estava presente no sentido é esvaziado pela forma.. Não que ela o suprima por completo; segundo Barthes, a forma se torna um “parasitário” do sentido, pois é nele que, a cada momento, ela vai reencontrar raízes, se alimentar e, sobretudo, nele se esconder; afinal, a pobreza presente no sentido vai pedir, sempre, uma significação que o preencha.

Quanto ao terceiro termo do sistema semiológico, isto é, o conceito, resultado da correlação dos dois primeiros (significante e significado), o autor o denomina, no plano da língua, de signo e, no plano do mito, de significação. É graças ao conceito que os mitos, na visão do autor, são reatualizados, “toda uma nova história é implantada no mito” (p.210). Barthes lembra-nos, ainda, que esse terceiro elemento do sistema semiológico se parece com um outro, do sistema freudiano. Vejamos.

Isso [o conceito mítico] nos recorda inevitavelmente o significado de um outro sistema semiológico, o sistema freudiano: em Freud, o segundo termo do sistema é o sentido latente (o conteúdo) do sonho, do ato falho, da neurose.

Ora, Freud constata, justamente, que o sentido segundo do comportamento é o seu sentido próprio, isto é, apropriado a uma situação completa, profunda; tal como o conceito mítico, ele é a própria intenção do comportamento. (BARTHES, 2003, p.210-211).

Assim como para Freud, o sentido latente do comportamento deforma o seu sentido manifesto, no mito, o conceito deforma o sentido, já que é constituído linguisticamente. Da mesma forma que, na psicanálise, um significado pode ter vários significantes, também no conceito mítico podem ser encontrados inúmeros significantes para dizer de um significado.

### **1.1. DO MYTHOS AO LOGOS: A INVENÇÃO DO CONCEITO**

Se é possível afirmar que a Grécia clássica, através dos seus mitos, inspirou e produziu uma das maiores proezas do espírito humano - a arte, e a fez nas suas mais diversas vertentes: a poesia lírica, épica, como também a arte dramática, onde encontramos a tragédia e a comédia, não é menos verdade que foi ali, no solo grego, que o mesmo mito foi submetido a uma “longa e penetrante análise”, da qual saiu “desmitificado”. (ELIADE, p.100, 2006). O autor de *Mito e realidade* de outra coisa não trata senão da ruptura decisiva com o tipo de imaginação mítica instaurada por um pensamento totalmente novo naquele contexto, pautado na razão demonstrativa, ligado à ciência e à filosofia. Mas, cabe, ainda, indagar, como se configurava a cultura helênica de onde emergiria essa nova concepção de mundo.

Para Jean – Pierre Vernant (VERNANT, 2002, p.210), ao se discutir a instauração de uma nova forma de racionalidade, deve-se levar em conta, principalmente, a transição

de uma civilização oral, fundada na poesia, que ocupa o primeiro plano da cena intelectual, para o surgimento da prosa. Segundo o autor, deve-se considerar que as mudanças de modo de pensamento estão intimamente ligadas à passagem do texto oral para o escrito, uma vez que a escrita instaura um novo modo de discurso, uma outra lógica. Afinal é um texto em que se pode voltar quantas vezes forem necessárias o que, em certa medida, já pressupõe uma reflexão crítica. Além do que, sua tipologia, expositiva, ambicionava dar conta das coisas, explicá-las mesmo. A esse respeito, escreve Vernant:

Repito, os textos não são mais narrativas, mas exposições que adotam uma forma que se quer explicativa, de um modo contudo muito diferente daquele da poesia. Assim, em vez de situar na origem a desordem pura e fazer nascer desta desordem um soberano que vai impor a ordem, procura-se quais são os princípios, ou o Princípio que está na base de tudo. (Vernant, 2001, p. 211)

Essa nova ordem reflexiva ressalta a dimensão profunda entre realidade e linguagem que vai culminar com a formação da pólis. Ao se deslocar da práxis mítica, a linguagem distancia-se do “absoluto” e avança em direção à relativização, a uma autonomia em relação ao real. A palavra, nesse sentido, deixa de ser uma manifestação, direta e indiscutível dos deuses, para inscrever-se como situação enunciativa, pertencente a todos. Assim, afastado dos deuses, tido não mais como “revelação exclusiva”, o discurso torna-se argumentativo no espaço comum e público da cidade que, àquela altura, já estava sendo marcado pela “introdução das relações contratuais, pela adoção das leis escritas, pela racionalização e pela universalização do que antes era particular, heterogêneo e múltiplo.” (MARQUES, 1994, p.30).

Esse novo pensamento, de natureza conceitual, foi inaugurado com os filósofos jônicos, no séc. VI a.C, cujas primeiras críticas se fizeram não acerca da essência do mito em si,

mas acerca dos atos e atitudes dos deuses, conforme os conceberam Homero e Hesíodo, principalmente no que diz respeito ao antropomorfismo, iniciado pelo primeiro e aperfeiçoado por este último.

Xenófanes, segundo Junito Brandão (BRANDÃO, 2002, p.28), funda sua crítica ao processo homérico, pautado em uma concepção elevada de Deus, que, segundo ele, jamais poderia ser entendido como “vingativo”, “adúltero” ou “ciumento”, consoante o eram os deuses olímpicos. Para Xenófanes, havia “um deus acima de todos os deuses e homens: nem sua forma nem seu pensamento se assemelham aos dos mortais.” (BRANDÃO, p.28). Posição bem diferente tinham os artistas e poetas, pois, se eles alteravam os mitos, ao forjá-los à maneira de atender-lhes as demandas estéticas e artísticas, aprioristicamente, aceitavam-nos.

Contudo, o mundo mítico dos gregos voltaria a ser questionado pelo pensamento dedutivo, àquela altura por Demócrito, cuja teoria dos átomos tomava todos os seres, incluindo os deuses, enquanto matéria e, como tal, sujeito às leis da morte, portanto, não havia natureza imortal. Para Demócrito, os deuses existiam, eram entes superiores, embora sujeitos às leis da morte. Esse postulado, segundo Junito Brandão (2002), fez muitos discípulos em solo helênico e adentrou o séc. V a.C, sendo responsável, entre outras coisas, pelo pensamento dicotômico. O autor ainda comenta que Píndaro foi, em nome da moral e da verdade, um dos primeiros a filtrar os mitos dentre as muitas variantes existentes, elegendo uma única como a justa. Já o séc. IV a.C foi marcado por dois momentos paradoxais para a consciência mítica. O filósofo de Samos, Epicuro, retoma a teoria do “atomismo materialista” de Demócrito e declara liberdade ao homem do temor dos deuses, conforme se lê neste fragmento da “Ética”, de Tito Lucrecio, autor latino, responsável pela difusão do pensamento epicurista.

Deus, ou quer impedir os males e não pode, ou pode e não quer, ou não quer nem pode, ou quer e pode. Se quer e não pode, é impotente: o que é impossível em Deus. Se pode e não quer, é invejoso, o que, igualmente, é contrário a Deus. Se nem quer nem pode, é invejoso e impotente: portanto nem sequer é Deus. Se pode e quer, o que é a única coisa compatível em Deus, donde provém então a existência dos males? Por que Deus não os impede? (LUCRÉCIO, 1962, p.33).

No mesmo séc. IV a.C, ainda houve duas tentativas de se “salvar” a mitologia dos ataques constantes que vinha enfrentando por parte da filosofia racionalista desde Xenófanés. Se já não era possível, àquela altura, que os mitos fossem compreendidos literalmente, a mitologia de Homero e Hesíodo continuava a interessar as elites de todo o mundo helênico, conforme argumenta Mircea Eliade (ELIADE, 2006, p.135). Diante do impasse, coube sobretudo aos estóicos, a tarefa de criar estratégias que fossem capazes de salvar, de algum modo, os deuses da mitologia antiga. Retomando, pois, uma tentativa que tinha sido feita no século VI a.C, por Teágenes de Régio, os estóicos passaram a fazer uma exegese da poesia homérica com base no desvio do sentido próprio para uma acepção translata (BRANDÃO, 2002, p.31). Em outras palavras, passaram a operar com o princípio da metáfora e da metonímia, posteriormente descrito por Giambattista Vico como os dois princípios da metafísica poética.

Isto é digno de nota: que em todas as línguas a maior parte das expressões a respeito de coisas inanimadas efetuam-se mediante translações do corpo humano e de suas partes, assim como dos sentidos humanos e das humanas paixões. Assim, *cabeça*, por cima ou princípio; *fronte*, *espáduas*, *adiante* e *atrás*; *olhos das videiras* ou os que se chamam os primeiros lumes penetrados nas casas; *boca*, toda e qualquer abertura; *lábios*, *bordas de um vaso* ou de outro; *dente do arado*, *do rastelo*, *da serra*, *do pente*; *barbas*, *as raízes*; *língua do mar*; *fauce* ou *foz dos rios* ou montes; *garganta de terra*; *braço do rio* [...]. (VICO, 1974, 91).

[...]

Por força dessa mesma lógica, parto da metafísica, os primeiros poetas devem ter dado às coisas os nomes, a partir das idéias mais particulares e sensíveis. Eis as duas fontes, esta da metonímia e aquela

da sinédoque. Daí porque a metonímia dos autores pelas obras nasceu de os autores serem mais nomeados do que as obras; e o dos sujeitos pelas suas formas e adjuntos nasceu porque, como o demonstramos nas Dignidades, não sabiam abstrair dos sujeitos as formas e as qualidades dos mesmos. Certamente a das causas pelos seus efeitos correspondem a minúsculas fábulas, mediante as quais imaginaram-se serem mulheres vestidas dos seus efeitos, sendo, por isso mesmo, feita a Pobreza, triste a Velhice e pálida a Morte.  
(VICO, 1974, p.92).

Foi através desses processos, ou seja, foi deslocando e transportando os sentidos, que a mitologia homérica, assim como as tradições religiosas, em geral, foram interpretadas. Além desse processo de alegorização, tem-se, ainda, outro método bastante eficaz à época, no tocante à salvação do panteão: o “evemerismo”, desenvolvido por Evêmero, nos princípios do século III a.C., cujo método consistia em doar um caráter histórico aos deuses de Homero. Ao publicar um romance, “sob forma de viagem filosófica”, intitulado “História Sacra”, o autor julgou haver descoberto a origem dos deuses que teriam sido antigos reis divinizados. Dessa feita, davam-se aos deuses homéricos uma lógica “racional”, revestindo-os de “realidade histórica” que implicava a perpetuação do pensamento mítico e evitava que os mesmos fossem relegados ao esquecimento. Portanto, é graças ao evemerismo e à alegorização que os deuses gregos sobreviveram, ainda que de forma “camuflada”, e puderam atravessar a Idade Média, chegando à Renascença, período este marcado pelo esforço de se restaurar as “formas puras, ‘clássicas’”, do mito, conforme comenta Eliade. (ELIADE, 2006). É precisamente no final desse período que o mito passa por uma nova “provação”. Verificou-se, àquela altura, que era impossível a reconciliação entre o “paganismo greco-latino”, tão em voga na Renascença, e o cristianismo. De acordo com Eliade, a evemerização dos deuses permitiu que os mitos chegassem à Renascença e, por não serem mais carregados de valores religiosos viventes, puderam ser assimilados pelo próprio cristianismo, tornando-se assim, objeto de investigação científica e tesouro cultural. Essa assimilação dos deuses homéricos resultou na adoção de muitos significantes da mitologia grega,

por parte do cristianismo vigente, o que explica, segundo Junito Brandão (BRANDÃO, 2002, p.33), “as múltiplas semelhanças do culto cristão com ‘fatos mitológicos’”.

Perceba-se, pois, que foram os poetas, os artistas, os filósofos e, em certa medida, o cristianismo, que salvaram a mitologia. E se hoje, na contemporaneidade, o mito ainda é “uma realidade”, guardadas as devidas proporções, já que não mais se pode tomá-lo em sua “forma clássica”, é porque se deu o “triunfo do *logos* sobre o *mythos*”, à medida que a escrita prevaleceu sobre a tradição oral. Afinal, o que chegou até nós acerca do universo mítico foi através do material escrito, não de fonte ritual, oral. Nessa perspectiva, a presença do mito revela, ainda, o triunfo da obra literária sobre a crença religiosa, pois, segundo Eliade (ELIADE, 2006, p.140), “para interessar o homem moderno, essa tradicional herança *oral* deve ser apresentada sob forma de livro...”. A esta altura, talvez nos seja lícito questionar as reticências deixadas pelo autor de *Mito e Realidade*, perguntando-nos, em que medida, tais reticências não poderiam ser completadas com a palavra literatura que, segundo Guimarães Rosa, deve ser como a arte e o espírito humano que faz e refaz suas formas. Veja-se revelação do escritor ao amigo Paulo Dantas:

Na literatura, Dantas, há muito de penoso sacerdócio. É uma posição que se assume muito seriamente, importantemente perante o mundo. Persigo sempre as formas mais altas. Sou um homem de vida ascética. Naquela vitrola que você viu no meu apartamento toco muito disco de Luiz Gonzaga, de Tônico e Tinoco. Aprecio a autêntica música sertaneja; gosto de modas de viola. Usei algumas em meus livros, recriando-as, em forma de contracções. O folclore existe para ser recriado. Receio demais os lugares-comuns, as descrições muito exatas, os crepúsculos certinhos, tipo cartões postais. (DANTAS, 1975, p.28).

Nota-se, pois, tanto nessas “revelações” feitas a Paulo Dantas, em *Sagarana emotiva*, quanto naquelas do prefácio “Pequena Palavra”, citado anteriormente, uma preocupação do autor de *Primeiras estórias* em recriar as formas, buscando sempre aquelas “mais

altas”. E não foi desse modo mesmo, isto é, pela recriação, que se tornou possível a sobrevivência do mito ao longo dos tempos? Portanto, não estaria nas “*primeiras estórias*” a própria matéria a ser recriada na tentativa do reencontro com o tempo primevo, do tempo fabuloso do princípio em que onde o homem seria “liberto do peso da temporalidade”? Buscar elementos nas páginas “das” *Primeiras estórias* para tentar responder a essas indagações constitui o objetivo de algumas das investigações deste projeto.

## 1.2. DA FLUTUAÇÃO DO MITO À FIXIDEZ DA TRAGÉDIA

Ao que tudo indica, uma das conclusões unânimes acerca da tragédia parece residir na sua matéria, ou seja, os mitos. A grande arte trágica originou-se dos mitos, ou, mais especificamente, do mito dos heróis. Essa particularização faz-se necessária tendo em vista que, se não fossem esses mitos, a tragédia não sobreviveria.<sup>7</sup> Entretanto, não se pode ignorar que entre o mito e tragédia, enquanto gênero literário, há uma distância considerável em decorrência de suas estruturas. Embora os mitos gregos se tenham dado a conhecer, entre nós, através da forma escrita e das composições figurativas, foram, paradoxalmente, essas mesmas formas as responsáveis pela sua desfiguração. Uma delas diz respeito à perda das variantes míticas, ou seja, é da natureza do mito possuir um número infinito de variantes, mas, uma vez diante da possibilidade de vertê-lo em arte dramática, deve-se escolher apenas uma variante, o que implica a preterição de muitas outras. A esse respeito, Junito Brandão escreve (BRANDÃO, 2002, p.27) que, “dado o imenso prestígio da poesia na Grécia, a variante apresentada por um grande

---

<sup>7</sup> A esse respeito, Albin Lesky nos dá o exemplo do ciclo dionisíaco. Segundo ele, devido ao caráter restrito do ciclo de Dioniso, a tragédia plasmada unicamente daí, não teria material suficiente para se manter. LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, p.77.

poeta impunha-se à consciência pública, tornando-se *um mito canônico*, com esquecimento das demais variantes”. Ainda segundo o autor, essas variantes que foram preteridas, em função de uma única, poderiam até ser, de fato, artisticamente inferiores, mas que não o eram do ponto de vista religioso. Parece ter sido este o caso do mito de *Édipo* que, devido à grandeza da plasmação artística efetuada por Sófocles, impôs-se às demais variantes mitológicas.

O segundo modo, pelo qual se dá a descaracterização do mito, consiste nas operações estéticas a que é submetido, pelos artistas, para transformá-lo em obra de arte. Ainda que o poeta o aceite enquanto “realidade”, diferentemente dos filósofos, o processo de recriação empregado, implica o seu enfraquecimento enquanto mito. Com o gênero tragédia pode-se constatar tal efeito devido às leis de tempo, espaço e ação, há muito formuladas por Aristóteles, na sua *Poética*.

Pois bem, o mito, enquanto tal, desloca-se livremente no tempo e no espaço, multiplica-se em incontáveis “episódios”, dá-se a conhecer em inúmeras variantes. O mesmo não acontece ao ser plasmado artisticamente na tragédia, pois aí se fixa em uma forma definitiva, enrijecendo-se. Assim, não é mais possível o deslocamento no tempo, uma vez que a marcação temporal na tragédia é aquela em que se esgotam todos os componentes da ação, tendo como referência um mesmo lugar. O espaço, também diferentemente do que acontece com o episódio mítico, é delimitado. Isto é, a ação não muda de lugar, os espaços vêm ao lugar da ação por meio de mecanismos dramáticos, como notícias de mensageiros, alusões, para ficar em alguns exemplos apenas. E, por último, a tragédia conta com um único núcleo dramático, encena um único problema do herói, não a sua história linear, ou seja, a multiplicidade de variantes do mito desaparece por completo aqui, prevalecendo mesmo a lei da unidade aristotélica.<sup>8</sup> Assim, ao

---

<sup>8</sup> Agradeço ao Prof. Dr. Johnny J. Mafra os muitos esclarecimentos prestados e suas sugestões de leitura sempre muito fecundas.

plasmar um mito em uma peça trágica, por exemplo, o poeta faz muitas alterações para que “a ação resulte única, se desenvolva num mesmo lugar e ‘caiba’ num só dia”. (BRANDÃO, 2002, p.26). É, pois, por esta razão, que grande parte das tragédias gregas inicia-se *in media res*. O autor de *Mitologia Grega* nos lembra, a esse respeito, a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, que só começa quando o mito termina. É, pois, o *flashback* que “fará o milagre de recompor o restante.” (p.26).

### **1.3. O MITO E O TRÁGICO: SOBREVIVÊNCIAS E METAMORFOSES NA CONTEMPORANEIDADE.**

À primeira vista e levando-se em conta o estágio que atingiram a tecnologia e o desenvolvimento técnico-científico, sem falar nas inúmeras correntes de especulação filosófica recentes, parece não haver qualquer espaço, na contemporaneidade, que comporte o pensamento mítico ou a experiência do trágico. Não resta dúvida de que o nosso mundo, na atual conjuntura, não admite mais os mitos como os concebiam as sociedades ditas primitivas ou arcaicas, bem como não é menos verdadeira a constatação do esvaziamento do conteúdo próprio do que a Grécia clássica convencionou chamar de trágico. Para Gerd Bornheim (BORNHEIM, 2004, p. 71), o termo vem sofrendo uma banalização, assumindo os mais diversos sentidos, inclusive aqueles que estão fora da esfera humana, como os fenômenos naturais, por exemplo; dessa maneira, segundo o autor, um terremoto estaria perfeitamente no campo semântico do trágico. Essa vulgarização do termo, ainda com o autor de *O sentido e a máscara*, relega o trágico ao “rol das coisas amorfas”, transformando “o antigo em mais

velho do que é”, “levando à curiosa sensação de que se tratam de problemas muito distantes, coisas arcaicas ou anacrônicas que deveriam interessar apenas ao historiador, por tratar-se de assuntos que não guardam relação aparente com o nosso mundo”. (p.71).

Contudo, em uma análise mais profunda, verifica-se que o comportamento mítico e a experiência do trágico, mesmo não sendo reconhecidos pela maioria das pessoas, ainda sobrevivem à nossa volta e parece ser explicado pela necessidade precípua da busca da origem. Mircea Eliade (ELIADE, 2006, p.157), ao estudar os mitos do mundo moderno, nas sociedades européias, constatou a existência do que chamou de “prestígio da origem”, concluindo que um povo sem história, ou seja, sem documentos históricos, “é como se não existisse.” Assim, segundo o autor, “a paixão pela origem nobre” explicaria a revalorização, em determinados períodos, do mito racista ariano, da mesma forma em que o comunismo de Karl Marx, baseado na sociedade sem classes, encontrou seu precedente no mito da Idade de Ouro. Nesse sentido, é interessante observar o paradoxo que a busca pela origem repousa, no séc. XXI. Se o mundo, nos dias atuais, não admite o mito conforme as sociedades arcaicas o admitiam, e de fato não o admite, paradoxalmente o que se delineia, na contemporaneidade, é uma constante mitificação da realidade. Notam-se, em maior ou menor grau, roupagens “pós-modernas” para temas primitivos como a luta entre o bem e o mal, recorrente nos enredos do romance policial, conforme nos escreve Eliade (ELIADE, 2006, p. 161) que também interpreta a obsessão pelo sucesso, “tão característica da sociedade moderna”, como o “desejo obscuro de transcender os limites da condição humana”. Isso, sem falar na figura dos super-heróis que substituíram os antigos deuses e heróis. Sempre dotados de poderes sobrenaturais e geralmente com dupla identidade, o super-herói “satisfaz às nostalgias

secretas do homem moderno que, sabendo-se decaído e limitado, sonha revelar-se um dia personagem excepcional”.<sup>9</sup> (ELIADE, 2006, p.159).

#### 1.4. AS *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* E O LUGAR DO MITO DA ORIGEM.

Organizar o mundo natural e a sociedade está na base do relato mítico à medida que este busca, nos tempos primordiais, o começo. Afinal, tudo “o que é”, tudo o que existe, teve, um dia, sua origem. Pode-se dizer, com isso, que ir em busca dessa origem significa, de certo modo, saber “quem é o pai”. E parece ser este o questionamento que perpassa, senão todos, ao menos a maioria dos contos de *Primeiras estórias*. Do aparente caso “sem pés nem cabeças”, beirando o cômico, do jagunço Damásio em “Famigerado” até contos bem mais filosóficos e herméticos como “A terceira margem do rio”, deparamo-nos com a questão da identidade, da busca da origem, com a questão paterna. É, pois, a partir dessas desconfianças que pretendo “ler” *Primeiras estórias* de uma perspectiva mítico-trágica. A intenção de uma leitura interpretativa que busque, na origem, o fio condutor da análise, parece, de certa maneira, endossada pelo narrador de

---

<sup>9</sup>Nesta perspectiva, a popularidade dos livros de autores como Paulo Coelho se prestaria a observações análogas, pois o que o leitor parece buscar, ali, é a mesma satisfação, ilusória e efêmera, encontrada na figura de super-heróis e nas tentativas de recriação de temas míticos, como em “O Alquimista”, por exemplo, em que deseja um mergulho do herói em um rito iniciatório. Quando me refiro aos enredos de Paulo Coelho como “tentativas”, assim o faço por entender que ali, nas páginas ficcionais do autor, quando se busca tratar do tema “Mito”, falta, entre outras coisas, o trabalho sério da pesquisa acerca do tema, para ficar apenas em um apontamento. A esse respeito, é bastante elucidativo o artigo de Marcelo Pen, crítico da *Folha*, a respeito do livro “A bruxa de Portobello”, de Paulo Coelho. A certa altura, o crítico escreve que “além dos habituais problemas de linguagem e das bobagens ditas como verdades universais (“É claro que todas as crianças do mundo têm visões), frases inverossímeis (“pode ser a última chance de conversarmos nesta encarnação; “o Vértice está escondido dentro de nós”) há sérias inconsistências de enredo. (...) Há falhas também no terreno que Coelho supostamente deveria dominar: a mitologia e o misticismo. A bruxa afirma que da deusa grega Gaia (Terra) vieram todos os deuses, ‘inclusive o nosso caro Dionísio’. Não é bem assim. Gaia deu à luz Reia e Cronos, estes sim pais dos deuses, como Zeus e Hera. Dionísio, na verdade, é filho de Zeus com a mortal Sêmele. Pior, no livro é dito que os deuses ‘iriam povoar os Campos Elísios da Grécia’. Ora, o Elísio é uma região deleitosa do Inferno (após a morte, todos iam para lá; ‘inferno’ simplesmente quer dizer ‘mundo subterrâneo’), para onde se enviavam as almas dos heróis e dos virtuosos. a maioria dos deuses vivia no Olimpo. “ In. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 30 set 2006.

“Fatalidade” quando, a certa altura do conto, ao traduzir as especulações do “Amigo”, nos diz que “só quem entendia de tudo eram os gregos” e que “a vida tem poucas possibilidades” (PE, p.51), concluindo que “tudo está escrito e previsto”. (PE, p.55).

A referência ao mundo helênico, como no exemplo acima citado, em que a questão do destino se esboça, não constitui um caso isolado em *Primeiras estórias*. Ao contrário disso, ali nos damos conta de uma série de alusões, signos visuais de toda sorte - incluindo desenhos com fonemas, desenhos propriamente ditos - que nos remetem ao universo mítico e trágico dos gregos. Sabendo que, na literatura rosiana, nada é gratuito e que o autor utiliza de incontáveis recursos textuais, além de proceder à cuidadosa manipulação lingüística, para criar uma linguagem literária que fuja à esclerose torpe dos lugares comuns (RÓNAI, 1957, p. 24), não devemos desconsiderar, por exemplo, os “desenhos-miniaturas”, feitos “com paciência chinesa”, por Luis Jardim, a pedido do autor, compondo um índice ilustrado. Além desse índice, temos, ainda, uma série de figuras que se encontram na capa do livro. Dentre elas, chama a atenção o desenho da esfinge que, por três vezes, coloca-se aos olhos do leitor, além da figura do lobo e do cão e de uma frase em grego, todos seguidos pelo símbolo do infinito. Todos esses signos soam-nos bastante expressivos e portadores de sentido, no que diz respeito a um arcabouço mítico-trágico sob o qual parecem repousar muitas das estórias a serem ali narradas, a começar pelo título do livro.

Paulo Rónai (ROSA, 1977, p. 26), no prefácio às *Primeiras estórias*, escreve que o título, no que se refere a “primeiras”, “não alude a trabalhos da mocidade [do autor] ou anteriores aos já publicados em volumes”, conforme alguns críticos sugeriram, “e sim à novidade do gênero adotado, a estória.” Esclarece ainda Rónai que este neologismo “de sabor popular”, [referindo-se à “estória”], “adotado por número crescente de ficcionistas

e críticos, embora ainda não registrado pelos dicionaristas, destina-se a absorver um dos significados de ‘história’, o de ‘conto’”.

Se Rónai atribui o título do livro à novidade inaugurada pelo escritor, no tocante ao gênero narrativo conto, a crítica caminha em outra direção. Em “O mundo em perspectiva”, a análise de Luiz Costa Lima (LIMA, 1991, p.513) vai pesar sobre as rápidas mudanças por que passa a realidade social do país e a conseqüente necessidade de o autor acompanhar, na sua literatura, tais mudanças. Assim, ele classifica *Primeiras estórias* como “uma obra capital na trajetória do autor”, por ali estarem, antecipadas, as questões para as quais uma literatura moderna deve se voltar. A leitura do título *Primeiras estórias*, feita por Ana Paula Pacheco (PACHECO, 2006), calcada em uma análise do mito na sua vertente social, vai ao encontro de outra, empreendida por Ettore Finazzi – Agró à medida que ambos entendem *primeiras* como uma “baliza temporal”, um “índice de modernização” (PACHECO, 2006, p. 25) por se referirem “a um país novo”, de acordo com Finazzi-Agró.<sup>10</sup>

Contudo, a linha investigativa deste projeto desvia-se do caminho que tomou o amigo e prefaciador de Rosa, bem como dos críticos trazidos à baila, dirigindo-se a uma leitura que tem, nos mitos e na tragédia, seu fundamento. Nessa perspectiva, o epíteto *Primeiras estórias* não alude a “contos”, gênero novo experimentado por Guimarães Rosa àquela altura, mas sim, àquelas primeiras estórias narradas, as primordiais, às narrativas míticas, onde se encontra o tempo fabuloso do princípio, a origem.

A linguagem, tão cara a Rosa, enquanto relato mítico das sociedades ditas arcaicas, permitia ao homem voltar a essa origem, alçar-se ao divino, uma vez que a significação estava muito próxima ao real, aderindo-se mesmo a ele. A linguagem tornava presente aquilo que ela nomeava, não havendo distinção entre a ordem da palavra e a da

---

<sup>10</sup> Estou me referindo, aqui, à comunicação feita pelo Prof. Dr. Ettore Finazzi-Agró, em outubro de 2008, por ocasião do Congresso Internacional Dois Imortais: Machado e Rosa, organizados pela UFMG e PUC-MINAS.

realidade. Mas, à medida que o relato mítico é forjado pela exigência conceitual dos filósofos, a palavra, que era unificadora enquanto mito, passa a ser o elemento desagregador que não mais permite o homem chegar ao divino, levando, ainda, ao conflito pela luta dos interesses e, principalmente, pela pretensão de se buscar uma verdade sobre o mundo e sobre as coisas. E é através dessa verdade, do “saber” que ela comporta, que o homem se descobre finito, paciente de uma existência marcada pela precariedade. A nova dimensão que a linguagem lhe deu, inscreveu-o sob o signo do duplo: se, por um lado, ela lhe confere um outro estatuto, do saber que o levará a uma verdade, essa mesma verdade o fará perceber-se finito e precário. Pretensamente, e de modo paradoxal, o homem busca a superação daquilo que é lhe contingente, a finitude e a precariedade, através da nova dimensão que a palavra humana lhe deu. Torna-o assim, finito e infinito a um só tempo, potencialmente possível e com uma existência precária. Nessa dialética terrível, a única via possível ao homem é aquela que o afasta da experiência original e, cada vez mais, da origem.

Parece ser contra esta filosofia, calcada em uma lógica conceitual, que responderia, de forma absoluta, aos questionamentos existenciais do homem, que Rosa se volta quando se refere a ela como “a maldição do idioma”, a responsável pela morte da poesia. (COUTINHO, 1991, p. 68). Assim, o que encontramos em *Primeiras estórias* constitui, a meu ver, o avesso do caminho feito pelo mito até agora. Ou seja, o que vemos, naquelas páginas, é a tentativa do retorno, uma busca da arché, do princípio, da origem, que se dá em situações-limite como a morte, a separação, o abandono, a loucura, conforme se verá mais adiante em contos como “A terceira margem do rio”, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A menina de lá” e “A Benfazeja”, só para ficar em alguns nomes.

## 1.5. O LOGOS POÉTICO DE ROSA

Ao longo do desenvolvimento “civilizatório” do ocidente, acreditou-se ser o mito um pensamento primário que mais tarde seria superado pela razão, o que levou à concepção de que uma coisa, necessariamente, excluiria a outra, não sendo possível que o *mythos* e o *logos* pudessem coexistir, o que, acabou, relegando o mito ao esquecimento ou a “questões anacrônicas”. No entanto, a partir das contribuições da lingüística, da antropologia e da psicanálise, no séc. XX, por exemplo, uma nova forma de se pensar o mito passou a ser conhecida, como sua relação com o logos - não haveria mais, propriamente, “uma passagem ou um abandono, mas uma transposição gradual dos temas e esquemas míticos ao plano do pensamento discursivo.” (MARQUES, 1994, p. 21). Nessa perspectiva, o autor conclui que haveria, “um logos no mito, assim como há sobrevivência do mito no logos; há uma lógica no mito, uma sintaxe, uma semântica própria, a serem desvendadas”. (MARQUES, 1994, p. 21).

É, pois, a partir dessa nova relação do mito com o logos que João Guimarães Rosa, em *Primeiras estórias*, parece considerar a *poiesis*, no sentido hegeliano<sup>11</sup> do termo. O que ali se encontra é o esforço do escritor buscando, constantemente, o “desvio” para falar do absurdo da lógica, da impossibilidade do pensamento dedutivo que não admite “uma terceira margem”. Importante notar que, em *Primeiras estórias*, esse desvio se efetiva através de seres que parecem habitar uma outra esfera de sentido, diversa daquela em se opera a razão dedutiva. Lembrando-nos dos sete recadeiros da novela “O Recado do Morro”, o desvio nos contos vai, também, configurar-se ora na loucura, ora na linguagem imagética da criança ou, ainda, nos párias sociais.

---

<sup>11</sup> Segundo Hegel, *apud* Lima, a *poiesis* corresponde à capacidade pela qual o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua necessidade geral de sentir-se em casa, no mundo, ao retirar do mundo exterior a sua dura estranheza. In. LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002, p.101.

Ciente de que o alcance do pensamento lógico não implica o abandono do mítico, o autor cria uma linguagem que possibilita ao leitor debruçar-se sobre as imagens que são construídas nas narrativas e, a partir daí, refletir sobre elas. Dito de outra forma, o que se tem, é a experiência da imagem a partir de um novo lugar, o lugar da reflexão discursiva, o lugar de um logos poético. Dessa maneira, o logos poético rosiano se orientaria no sentido de resgatar a possibilidade de o homem pensar por imagens, à maneira das crianças, para, daí, ultrapassar o pensamento infantil e ser capaz da reflexão sobre a imagem, o que nos leva a afirmar que “Rosa só se aproxima mesmo da lógica para ultrapassá-la”, conforme escreveu Olgária Matos.<sup>12</sup>

Em *Primeiras estórias*, o autor parece incorporar às suas narrativas o caráter ritualístico do relato mítico, isto é, ele transfigura o mito da tradição oral na sua palavra escrita, reorganizando o mundo pelas imagens criadas, pela linguagem metafórica, pela incessante produção de sentidos; enfim, pela palavra poética. Porém, se a fluidez, o deslocamento e a multiplicidade são características inerentes ao mito, paradoxalmente, a dimensão totalizante também o é. A realidade, miticamente instaurada, não pressupõe dúvidas ou interpretações variadas; o significado absoluto é dado pelas palavras e gestos que fundam o ritual mítico, ou seja, a experiência do mundo, organizada pelo relato mítico, dá-se numa perspectiva totalizante. Todavia, nos contos de *Primeiras estórias*, o estatuto totalizante do mundo, característico do relato mítico, abre-se diante da transitividade operada pelas metáforas, hibridismos, pelos neologismos que vêm pela fala de crianças, loucos, ou narradores que dão voz aos párias que povoam o livro.

---

12 Refiro-me à comunicação apresentada pela autora, Olgária Matos, no Congresso Internacional Dois Imortais: Machado e Rosa, realizado em Belo Horizonte, em outubro de 2008. O texto, originalmente intitulado “Guimarães Rosa y la filosofía del lenguaje: xenofilia y hospitalidad”, ainda não foi publicado. (texto em formato de e-mail).

Isso sem falar em outros tantos artifícios que constam do “método” do autor, que permite a linguagem ultrapassar o seu nível pragmático e atingir “o sentido original”, conforme afirma o próprio Rosa ao crítico Günter 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 a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística. (COUTINHO, 1991, p.81).

O autor, consciente do “desgaste” das formas linguísticas e da inexpressividade que o uso cotidiano das palavras impõe, reflete sobre cada vocábulo para, assim, devolver-lhe a força da expressão, a energia original.

## CAPÍTULO 2

### “REFEZ-SE NO MUNDO O MITO”<sup>13</sup>: NARRATIVA E EXPERIÊNCIA EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS.*

*Nada em rigor tem começo e coisa alguma tem fim, já que tudo se passa em ponto numa bola; e o espaço é o avesso de um silêncio onde o mundo dá mais voltas. (ROSA, 1969, p.99).*

A crítica especializada já demonstrou que o “Lá”, em Guimarães Rosa, está para além de um espaço geográfico qualquer, podendo ser entendido, entre outras análises, como o lugar do inconsciente, conforme Leyla Perrone - Moisés<sup>14</sup>. Pois bem, ao que tudo indica, o comum advérbio designativo de lugar não é uma ocorrência pontual e isolada nos contos rosianos. Em *Primeiras estórias*, o “Lá” se dá a ver reiteradas vezes, sugerindo, na maioria delas, um lugar para fora da “linha de resguardo”; um lugar sem os limites impostos pela razão demonstrativa, aquém e além das interdições impostas pelo princípio da realidade. Esse “Lá”, nos contos, metaforiza-se como um desvio mesmo que parece apontar para algum lugar, no qual seria possível a “restituição da invulnerabilidade e plenitude primordiais”, embora, paradoxalmente, tudo se circunscreva à provisoriedade do mundo e das coisas. (ROSA, 1969, p.4).

---

<sup>13</sup> PE, p. 119.

<sup>14</sup> Refiro-me, aqui, ao estudo de Leyla Perrone-Moisés intitulado “Nenhures 2: ‘lá, nas Campinas’”, no qual a autora analisa o conto rosiano a partir da psicanálise, entendendo o “Lá” como o lugar do inconsciente. A esse respeito ver: PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Nenhures 2: “Lá, nas campinas”. In: *SCRIPTA*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros, da PUC Minas, CESPUC. Belo Horizonte, PUC MINAS, n. 3, p. 178-189. 1998.

Ainda que saibamos da relativa independência que os contos de *Primeiras estórias*<sup>15</sup> parecem gozar, desconfiamos que há, nesse livro de 1962, “feixes” de narrativas sobre os quais incide um sistema de relações entre as suas diversas partes, como é o caso da recorrência do “Lá”. Assim, entende-se que o sentido poderia emanar dessas partes o que, de certa forma, nos faz pensar no próprio Rosa, quando pede, ao seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, que mude o título dado à versão alemã de *Primeiras estórias*, aconselhando-lhe que atentasse em algum epíteto capaz de ser o elemento condutor dos contos, “o elemento que os reúna” (ROSA, 2003, p.407) . Vejamos.

Quanto ao título do livro, não concordo (perdoe-me) com o que sugere. Não tenho idéia de nenhum outro. De qualquer modo, aceitarei qualquer um – MAS QUE NÃO SEJA O TÍTULO DE NENHUMA DAS ESTÓRIAS. Acho que o título do livro deve ser independente dos títulos dos contos – deve ser como um elemento que os reúna. Assim, preferiria um que contivesse a palavra “ERZAEHLUNGEN” ou “GESCHICHTE”. Assim, por exemplo (mas *só como* exemplo ou mera sugestão):

*Geschichten von Weit und Breit*

*Die zu reife Erzählungen*

*Die erzreife ERzählungen*

*Die erst alte Geschichten.*

(ROSA, 2003, p.407) (itálicos de Rosa).

Pode-se perceber, pelas sugestões oferecidas por Rosa, que ele procurava esse fio condutor e que, se possível, que alguns termos, como “contos” ou “estórias”, constassem do título. Ele sugere, por fim, algumas combinações que nos parecem, também, bastante significativas. Ficamos sabendo, pois, pela tradução da “Correspondência”, que as combinações resultavam nos seguintes títulos: “Estórias de todos os lugares/Contos maduros/ As velhas estórias”; sendo o último título (as velhas

---

<sup>15</sup> Com o propósito de facilitar a leitura, ao longo desse trabalho, muitas vezes, recorrei ao uso da sigla PE para me referir ao livro *Primeiras estórias*. Cabe, ainda, dizer, que todas as referências e citações foram tomadas da 10ª edição, publicada em 1977, pela Livraria José Olympio Editora S.A. Devo dizer, ainda, que todas as citações obedecem à grafia daquela edição.

estórias) muito próximo do que nos chegou: *Primeiras estórias*. Afinal, o que são “as velhas estórias, senão as “primeiras estórias”?

Isso posto, tomaremos, neste projeto, as narrativas que se mostram mais significativas neste aspecto, para analisarmos, a partir daí, a recorrência de certos elementos e não tomá-los isoladamente. Assim, nos deteremos no primeiro elemento que parece constituir o “desvio” a que se referiu anteriormente e que se encontra encetado na representação do “lá”.

### **2.1. “NO OCO SEM BEIRAS”<sup>16</sup> OU O LUGAR DA LOUCURA EM *SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA*.**

Se fôssemos procurar um fio comum à urdidura de contos como “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A terceira margem do rio”, “A menina de lá” e “A benfazeja”, perceberíamos, com relativa facilidade, o silêncio em que vivem as personagens desses contos, que, de uma maneira ou de outra, acabam saindo do narrado para um “fora” da narração, buscando, através de desvios na/da narrativa, um outro lugar. Se, em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, o conto se encerra com ambas (mãe e filha de Sorôco) deixando o povoado, “para sempre”, não é outro o final da “Mula-Marmela” que, depois de livrar a comunidade da pestilência representada pelo marido e pelo enteado, deixa, no final, a comunidade “para nunca”. Não parecem ser diferentes os atos de Nhinhinha, a menininha “cabeçudota” que volta para o seu lugar, “lá”. Nesta mesma perspectiva, temos o “Nosso Pai” de “A terceira margem do rio” que parte, “rio a fora”, deixando, também o lugarejo.

---

<sup>16</sup> PE, p. 16.

Em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a narrativa que começa *in media res* nos dá conta de um carro, “aquele carro”, também designado de “Aquilo”, parado na linha de resguardo desde a véspera, “lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação.” (PE, p. 13). Só mais adiante o leitor ficará sabendo que “aquilo”, “aquele carro” que “lembrava um canoão no seco”, com “barco bojudo do telhadinho em preto”, parecendo “coisa de invento de muita distância”, (PE, p. 13) era, na verdade, o vagão que iria levar “duas mulheres”, ambas loucas, a mãe e a filha do viúvo Sorôco, “para longe, para sempre”, para um hospício em Barbacena.

Assim, o “lá”, no conto, por uma operação de contiguidade, ao representar “aquele carro”, parece encenar mesmo o lugar da loucura, que se revelaria como uma possibilidade de “desvio” ou o “desvio de dentro” como quis o narrador, o lugar possível para o encontro com as fontes primordiais da vida. No conto, a experiência desse lugar primordial se dá através de um “canto sem razão”, principiado pela filha louca, seguido, sem dificuldades, pela mãe/avó, também louca, contaminando, em seguida, Sorôco, que, após ficar surdo e “num excesso de espírito, fora de sentido” (PE, p. 16), dá continuidade àquela cantiga, que é seguida, de pronto, pela multidão. Nesse contexto, poderíamos ver, em Sorôco, a volta à fonte primordial de sentido, através do mergulho em Dioniso, que se manifesta pela embriaguez e pelo entusiasmo.

Importante notar que Sorôco somente é tomado pelo *enthousiasmós*, no sentido etimológico do termo (en: dentro; theós: deus; isto é, com deus no âmago), a partir do momento em que resta só, “num oco sem beiras” (PE, p.16), sem a mãe e a filha.

Não estaria aí, pulsando na narrativa, o mito da *metamorphosis*, atribuído ao deus grego, cujo nascimento é marcado pelo signo do duplo? Afinal, ele nasceu por duas vezes: primeiro retirado do ventre de Sêmele e depois nascido, de fato, da “coxa oca” de Zeus,

seu pai. A esse respeito, parece-me oportuno o comentário de J. Defradas, acerca do deus, recolhido pelo Dicionário dos Símbolos, quando diz que:

Esse duplo nascimento, que quer dizer também dupla gestação, remete ao esquema clássico da iniciação: nascimento, morte e renascimento: a coxa de Júpiter — oca, como a árvore oca, acrescenta então, simbolicamente, aos poderes iniciáticos de Dioniso, a força excepcional que, sempre simbolicamente, reside na coxa do pai dos deuses. (CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, 2003, p. 341) (grifos meus).

Repare-se, pois, que, assim como Dioniso, Sorôco inscreve-se sob signo do “oco”, do vazio e, ainda como o Deus grego da vegetação, nasce duplamente, pois devemos nos lembrar que, quando ele retorna às fontes primordiais de vida, através do “canto sem razão”, ocorre um segundo nascimento.

Seguindo o relato e recolhendo os diversos signos disseminados aqui e acolá, na narrativa, chegamos a um campo semântico que, inegavelmente, aponta para o terreno do mito. Vocábulos e expressões como “Agente” que, reiteradas vezes, surge no texto, “invento de muita distância”, (PE, p. 13), “tinha que dar fim” (PE, p.15), “representação de outroras grandezas, impossíveis” (PE, p. 15) sugerem o abismo iniludível da existência que encenam os casos exemplares, como o mito dionisíaco e, no caso, Sorôco, que também sofria, “debaixo do peso, sem queixa, exemploso.” (PE, p.16).

Ao longo da narrativa, o narrador dá-nos conta de um “Sorôco” com uma voz “quase pouca” (PE, p. 14), um homem paciente, “que aguentara de repassar tantas desgraças”, “sem queixas” (PE, p.14), levando-nos a concluir em favor do comedimento e resignação da personagem. Todavia, no final da narrativa, quando as duas loucas já embarcaram, opera-se uma metamorfose em Sorôco, levando o narrador a reconhecer,

junto com os leitores, o inusitado do fato “que não se podia prevenir” (PE, p. 16), questionando, ao final, “quem ia fazer siso naquilo?” (PE, p.16).

Sorôco, “num rompido”, “ficou surdo”, “parou de ser”, “perdeu-se de si” e começou a “cantar, alteado, forte” “a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado”. (PE, p.16).

Percebe-se, pois, que uma força irrompe de dentro da personagem, arrebatando-a, transportando-a para um “reino” diverso do mundo “cotidiano”. Assim, também ele, tal qual as outras duas, transcende os limites impostos pela razão e regressa para as formas caóticas e primordiais da vida, “para a casa dele, de verdade”. (PE, p. 16).

Isso posto, vejamos, pois, outro trecho que toca na questão do dionisismo, à guisa de se compreender aquele “rompido” que levou Sorôco a se “perder de si”, e que muito se aproxima do processo em que se metamorfoseavam os adeptos de Dioniso, que, segundo Defradas:

Simboliza as forças obscuras que surgem do inconsciente. É o deus que preside aos excessos provocados pela embriaguez, toda espécie de embriaguez, a que se apodera dos beberrões, a que arrebatava as multidões arrastados pela música e pela dança, até mesmo a da loucura. (CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, 2003, p. 341) (grifos meus).

Sorôco, assim como aqueles que experimentavam o dionisismo, embriaga-se pela cantiga, que se estende a toda a multidão a qual, animicamente, deixa-se embriagar e convoca a libertar as almas dos limites terrenos. Através do ritual da cantiga, Sorôco e comunidade incorporam o mito, absorvendo todas as forças e energias que jorraram no tempo fabuloso do princípio.

### 2.1.1. TATUAGENS VERBAIS: FIGURAÇÕES DO LIMITE EM SORÔCO

Em se tratando de metamorfose, outro recurso que chama a atenção em *Primeiras estórias*, e se faz presente no conto em pauta, é o diz respeito ao processo de manipulação do material linguístico para atender a uma finalidade poético-metafísica, que parece cara ao autor. Conforme já se observou, Rosa utiliza, em seus textos, toda sorte de marcas visuais, todas bastante expressivas e reiteradoras, portadoras do sentido que se pretende veicular. Assim, o retorno à questão faz-se necessário para elucidar o que se pretende dizer acerca desse processo em “Sorôco, sua mãe, sua filha”.

Começamos pelo título que, por si, cria uma atmosfera ambígua, tornando possível sua leitura, pelo menos, em dois planos. Um deles seria a representação mesmo da família de Sorôco, ou seja, o título indicaria a tríade Sorôco, a filha e a mãe dele [avó da filha]. Contudo, não parece descabido ler, aí, um fundo edipiano, no qual a filha dele seria, também, filha da sua mãe, pela justaposição assindética da indicação das três personagens. Nesse sentido, o recurso, além de ambiguidade prenhe de sentido, possibilita ler o embaralhamento das noções de parentesco, privilegiando, de novo, o mito como sistema lido pela antropologia. Percebe-se que o nomeado é só Sorôco enquanto as relações de filiação (mãe/filho) são apenas indicadas.

Além da possibilidade da coexistência de sentidos, parece haver, também, na disposição dada aos nomes, no título, a figuração da forma como as personagens “apontam” na “rua de baixo” e também na narrativa. O narrador nos diz que “Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado” (PE, p.14). Ora, tal enunciado permite-nos visualizar nada mais que “Sorôco, sua mãe, sua filha”.

Outro momento em que a frase parece desenhar algo no texto se dá quando o nome de Sorôco, isolado, sozinho no enunciado, mimetiza a solidão experimentada pela personagem. Vejamos:

Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois.

Sorôco.

Tomara aquilo se acabasse. O trem chegando, a máquina manobrando sozinha para vir pegar o carro. O trem apitou, e passou, se foi, o de sempre. (ROSA, p. 15, 1977).

Vê-se, pois, que “Sorôco” vem grafado sozinho, em um enunciado que começa e termina com ele, reforçando aquilo que já está posto plasticamente em seu nome *So/r/o/oco*, inscrevendo-o no “no oco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemplar”, em um mundo que “está dessa forma”. (PE, p. 16).

Maria Luzia Ramos (RAMOS, p. 186, 1969), ao estudar “O elemento poético em *Grande Sertão: Veredas*”, trata, a certa altura do seu ensaio, da plasticidade do pensamento no romance rosiano e assevera que “assim, a lógica discursiva cede lugar, frequentemente, à evocação figurativa”. Segundo ela, “não é sem razão que, a todo instante, o narrador [Riobaldo] observa: ‘Mire veja’. É este um constante apelo à imaginação que deve representar plasticamente as palavras.”.

Sempre muito concretas, as imagens espalham-se no texto e refratam o sentido imediato. Desse modo, “AQUELE carro”, que abre a narrativa e é reiterado no texto por outros designativos como “aquilo”, “invento de muita distância, sem piedade nenhuma”, que lembrava um “canoão no seco, navio”, pouco a pouco se torna uma idéia palpável, nome e coisa. Moraes<sup>17</sup> já apontava, em seu ensaio de 1998, a relação d’“aquele carro”, o “canoão no seco, navio”, com a “Nau dos loucos”, que, além de tema mítico

---

<sup>17</sup> MORAIS, Márcia Marques de. A ironia da loucura: uma leitura de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de João Guimarães Rosa. In: *Extensão*, Belo Horizonte, v.8, n.27, p.39-44, dez.1988.

inspirado no ciclo dos Argonautas, representava a “realidade efetiva de uma cidade medieval que, confiando seus loucos aos barqueiros, deles se via livre”. A autora assevera que o narrador de “Sorôco”, com certeza, conhecia a história, pois é ele, e não outro, quem comenta que aquilo “parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém.”. (MORAIS, 1998, p.39-44). Dessa maneira, a relação feita parece não deixar dúvidas quanto a um diálogo do conto com o mito e a história, ali agenciados.

Por fim, deve-se falar, ainda, a respeito da reversibilidade que se efetiva no conto. O demonstrativo “AQUELE”, que inicia a narrativa, determinando o “carro” que levará as duas loucas, e que sugere o espaço da prisão (afinal elas vão “para sempre”), aparece, novamente, fechando o conto, mas na sua forma feminina, “aquela”, ao definir a “cantiga” (“aquela cantiga”) que, exatamente, por ser sem razão, leva “Sorôco” às formas primordiais de vida, para a “casa dele, de verdade.” (PE, p. 16).

### **2.1.2. NARRANDO NA “LINHA DO RESGUARDO”<sup>18</sup>**

Ao analisar *Primeiras estórias* de uma perspectiva estruturalista, Maria Luiza Ramos (RAMOS, 1991) reconhece, nos vinte e um contos que ali estão, uma variedade significativa, tendo em vista a técnica, os ambientes e personagens. Ao tratar do foco narrativo, escreve que “alguns se desenvolvem dentro de um ‘estrato mimético’, através do qual o mundo se revela ao leitor como na maioria das fitas de cinema, isto é, através de um processo narrativo-descritivo que omite a figura do narrador”. (p. 515). Por outro

---

<sup>18</sup> PE, p. 13.

lado, escreve a autora, há certos contos em que “o narrador se manifesta com força de personagem, chegando mesmo a constituir o elemento central da estória” seja por “participação na intriga” ou “pelos conceitos que emite, impressões sobre problemas diversos ou lucubrações sobre os fenômenos da vida”. (p.515).

Considerando a colocação de Ramos acerca desse segundo grupo de narradores rosianos, pretendo, aqui, fixar-me na perspectiva do narrar nos contos “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A terceira margem do Rio” e “A menina de lá”. Espera-se, com isso, entender a posição mesmo desses narradores que, em uma primeira análise, parecem narrar “na linha de resguardo”, isto é, no limite entre o “eu” que narra se auto-analisando, em busca do esclarecimento, no sentido adorniano do termo, mas, ao mesmo tempo, o faz em nome de uma voz ausente no texto, quiçá da personagem que não pode ou não quer se exprimir.

“Sorôco, sua mãe, sua filha” caracteriza-se por começar *in media res*, o que faz que os contornos que marcam o início e fim das narrativas sejam substituídos por comentários do narrador que, de certa forma, já antecipa o clímax da estória a ser narrada. Neste conto, o narrador inicia o seu relato não apenas descrevendo o “carro” que se encontrava “desde a véspera” “no desvio de dentro, na esplanada da estação” (PE, p. 13), mas, antes, comenta sobre este mesmo carro, deixando entrever a subjetividade que marca seu discurso. Recordemos o trecho:

AQUELE carro parara na linha de resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o expresso do Rio, e estava lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação. Não era um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo. A gente esperando reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos. A gente sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição. Ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre. O trem do sertão passava às 12h45m. (...) Aquilo quase no fim da esplanada, do lado do curral de embarque de bois, antes da guarita do guarda-chaves, perto dos empilhados de lenha. (Rosa, 1977, p.13).

Note-se que o pronome “AQUELE”, que, a princípio, só descreveria o transporte que levaria as duas loucas “para longe, para sempre” (PE, p. 13), é marcado por uma subjetividade tal que beira a personificação, tornando-se mesmo um personagem à medida que é reiterado no texto como “Aquilo”, que trazia à lembrança “um canoão no seco, navio”, (p.13) “parecia “torto”, e, finalmente, “não tinha piedade nenhuma”. (p.13). É somente mais adiante, depois de toda essa caracterização do carro, que nós, leitores, nos inteiramos da estória de Sorôco. Importa observar aqui o movimento que esse tipo de narrar comporta, pois se parece muito com uma das técnicas cinematográficas em que a câmera primeiro focaliza o espaço total e depois vem se fechando sobre um ponto específico. No conto rosiano, o narrador destina boa parte da narrativa à definição do espaço, descrevendo a chegada das pessoas na estação e, principalmente, comentando “AQUELE carro”, sobre o qual deixa suas impressões. Só então, como numa tomada cinematográfica, ele restringe o foco à chegada da família de Sorôco na estação. Vejamos:

Alguém deu aviso. – **“Eles vêm!....”** Apontavam, da Rua de Baixo, onde morava Sorôco. Ele era um homenzão, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele; mais, da voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava. Vinham vindo, com o trazer de comitiva.

Aí, paravam. (ROSA, 1977, p. 14). (negritos do autor).

A partir daí, o que se vê, é um narrador que se cola à narração marcada por um “A gente” “visivelmente” ambíguo, cuja ocorrência é bastante significativa: treze vezes no texto, o mesmo número que o narrador de “A terceira margem do Rio” refere-se ao pai como “nosso pai”, conforme se constatará mais adiante. Marcando sua pessoa como “a gente”, o narrador mistura-se à comitiva que assiste ao embarque das duas loucas para o

hospício de Barbacena e se aproxima cada vez mais de Sorôco, compartilhando com ele, não só a dor.

Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia, que evocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo, nem lugar, mas pelo antes, pelo depois. (...)  
Tomara aquilo se acabasse. (ROSA, 1977, p. 15).

Perceba-se, pois, que esse movimento de narrar de longe, “de muita distância” (p.13), aproximando-se, cada vez mais, até colar-se ao “hoje” da personagem, no seu sofrer e transfigurar, não é outro senão o movimento do próprio mito, “cujas origens já se perderam”, segundo Morais<sup>19</sup>, mas, uma vez atualizado, na narrativa, “continua a se perguntar por um significado humano”, pela origem.

A gente se esfriou, se afundou- um instantâneo. A gente...  
E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! (...)  
A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade.  
(ROSA, 1977, p.16).

O narrador divide com a personagem, também, o canto “sem razão”. A “chirimia”, que, à maneira de ritual, sugere a abolição do tempo profano, liberta Sorôco do “peso” do tempo morto, fazendo-o retornar às origens e readquirir as forças que abundavam *in illo tempore*, ainda que de forma fugaz e provisória. A presença da “chirimia”, que, além de canto doloroso, conforme comenta Nilce Santana (2001), é, também, instrumento musical de sopro - espécie de clarinete - parece reforçar, ainda, a recriação do mito

---

<sup>19</sup> A esse respeito ver MORAIS, Márcia Marques. *Travessias do Sujeito: as representações da subjetividade em Grande Sertão: Veredas*. Tese de doutoramento. (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo. 1998. A autora usa, em um dos capítulos, o conceito de Esclarecimento desenvolvido por Adorno ao estudar a atualização da matéria mítica em *Grande Sertão: veredas*.

dionisíaco, pois, não nos esqueçamos que era ao som de instrumentos que os adeptos do deus do vinho se embriagavam e começavam a cantar e a dançar, entrando em êxtase.

## 2.2. “OUTRA BEIRA” DO NARRAR EM A *TERCEIRA MARGEM DO RIO*

Partindo do pressuposto, já tratado anteriormente, de que haveria nos contos de *Primeiras estórias* um elemento agregador que, de alguma forma, os perpassa, o presente trabalho tratará, neste ponto, do conto “A terceira margem do rio”, à maneira de se evidenciar alguns aspectos que parecem aproximá-lo de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, em uma mesma direção de leitura. Chamaremos de “elemento inusitado”, o primeiro aspecto sobre o qual desejamos tratar no tocante à aproximação dos contos. Se, na narrativa de “Sorôco”, deparamo-nos com um narrador que se questiona surpreso, no final da narrativa - “quem ia fazer siso naquilo?” (PE, p. 16) -, referindo-se à cantoria inesperada e “sem razão” que irrompe pela voz de Sorôco, em “A terceira margem do rio”, o insólito é dado a conhecer bem no início da narrativa, quando o “filho-narrador”, após rápida descrição do caráter e comportamento do pai, dá conta da decisão inusitada do mesmo em “fazer para si uma canoa” (PE, p. 27). Eis o trecho:

NOSSO PAI era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto.  
(...)  
Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa.  
(...)  
Era a sério. (ROSA, 1977, p. 16) (grifos meus).

Perceba-se, pois, pelo trecho acima transcrito, que o narrador, reportando-se ao tempo passado, ou seja, narrando algo que já se deu há algum tempo, ao relatar as características do pai - “homem cumpridor, ordeiro, positivo” -, o faz para evidenciar

que a decisão do mesmo de construir “para si uma canoa” foi algo inesperado que surpreendeu não só a ele, narrador, mas a toda a família. O “inusitado” manifesta-se, assim, quando o “filho-narrador” conclui que “era a sério” (p.27) a decisão do pai.

Se, no conto anterior, o narrador se apossa da forma pronominal “a gente” para colar-se ao narrado e a repete, por treze vezes, ao longo da narrativa, na “terceira margem do rio”, encontramos um narrador que recorre ao possessivo “nosso”, reiterado, também, por treze vezes, ao longo do texto. Poderíamos, aqui, rastrear alguns outros elementos que figuram em ambos os textos, como, por exemplo, o uso de palavras um tanto significativas naquele contexto como “oco”, “beira”; a figura silenciosa tanto de “Sorôco”, de “voz quase pouca” (p. 14) e do “pai” que era “só quieto” (p.27). Mas o que se quer, de fato, é insistir no ponto de vista, na figura do narrador que, assim como aquele de Sorôco, narra, tendo em vista um “lá”, no caso da terceira margem, o lugar do pai, que não permitia ao narrador recobrar sua paz e livrar-se de uma culpa, conforme ele mesmo ressalta:

De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?

(...)

Ele estava lá, sem a minha tranqüilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse-se as coisas fossem outras. (ROSA, 1977, p. 31).

Um dos aspectos da complexidade, já atestada pela crítica<sup>20</sup>, em torno de “A terceira margem do rio”, advém, a meu ver, da dificuldade em se delimitar a fonte geradora do conflito no enredo, se assim me é permitido exprimir. Afinal, quem é o protagonista? O

---

<sup>20</sup> Em “A insatisfação com as margens do rio”, Audemaro Taranto Goulart discute as inúmeras tentativas da crítica em decifrar o mistério da narrativa, lançando-se, assim, segundo ele, a um sem número de interpretações para o conto de Rosa. Para o autor, que propõe uma leitura do conto a partir da questão do patriarcado, a narrativa simula reforçar a idéia do patriarcado para, em seguida, desconstruí-la, dando ao texto uma “dicção feminina”. A esse respeito, ver GOULART, Audemaro Taranto. “A insatisfação com as margens do rio”. In: ALVES, Maria Theresa Abelha; DUARTE, Lélia Parreira. *Outras margens – Estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora PUC MINAS; Autêntica, 2001. p. 7-20.

pai que manda construir “para si a canoa especial, de pau vinhático, pequena”, “para caber justo o remador”? (p.27). O filho que não sabe de onde vem a culpa que carrega e o atormenta? O rio que é “individuado como símbolo”, conforme o próprio Rosa o atesta em correspondência? O autor, na carta a Meyer Clason, de 14 de agosto de 1967, sugere que o título do conto fosse mudado, tendo em vista a necessidade de evidenciar a figura do rio.

É a respeito do título da estória “A Terceira Margem do Rio”. Vejo que a tradução foi: “Das Dritte Flussufer”. Acho, porém, que, *se possível*, o preferível seria: “DAS DRITTE UFER DES FLUSSES”. (Porque o “rio”, ali, é individuado como *símbolo*, e deve ser destacado fortemente. Aliás, lembro-me, assim foi que o Dr. Witsch, em conversa, o traduziu.) Caso haja maneira, peço-lhe, pois, mudar. E ficarei contente e gratíssimo. (ROSA, 2003, p.406).

Pois bem, essa delimitação da origem do conflito parece estar diretamente associada à duplicidade temporal<sup>21</sup> sobre a qual o conto se constrói. Temos, ali, dois tempos sendo representados: o tempo em que o pai decide abandonar-se no rio, dentro de uma canoa, e aquele em que o filho, já com “uns primeiros cabelos brancos”, sofrendo “o começo de velhice” (p. 31) retrocede no tempo e tenta, no presente da enunciação, recapitular os fatos, para si, em um processo de auto-reflexão, ao mesmo tempo que, para os leitores, ele busca se entender e entender a sua culpa no episódio que marcara sua vida: a questão do pai.

Frise-se que é a “presença-ausência” desse pai, já que o mesmo “não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe” (p.30), antes, permanecia “naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa” (p.28), que se impõe ao espírito do filho e o obriga a narrar, a fim de se chegar ao “esclarecimento”. Essa “presença-ausência” nos faz pensar, ainda, no mito do pai primevo. Na horda primitiva, um pai que guardava para si todas as fêmeas e expulsava os filhos à medida que cresciam, faz com que esses

---

<sup>21</sup> A respeito da duplicidade temporal ver SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais. Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

mesmos filhos passem a odiá-lo, tramando, assim, sua morte, seguida pela sua devoração, num ato de identificação com ele. Entretanto, o assassinato teria como consequência o remorso e, assim, segundo Freud, “o pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo”. (FREUD, 1974, p.171). Em “A terceira margem do rio”, a culpa que o filho sente pela “ausência” do pai se impõe, de maneira tão intensa ao seu espírito, que o pai “permanece como efígie invisível”<sup>22</sup>, sempre “perto e longe” (p.28).

Ainda sobre essa “presença-ausência”, é interessante notar a mudança na maneira como o filho se refere ao pai ao longo da narrativa. Quando o narrador se refere aos eventos já passados, como a decisão do pai em fazer a canoa e partir, encontramos o filho a designá-lo de “Nosso pai”. No presente da enunciação, no entanto, o encontramos a chamá-lo de “Meu pai”. Repare-se, pois, que há, aí, uma individuação do pai, e isso se deve, entre outras razões, pelo fato de que todos – esposa, filhos, sobrinha, àquela altura, já abandonaram a casa, o rio e o patriarca.

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito.(ROSA, 1977, p.30-31.).

Esse processo de individuação coincide, também, com a chegada dos “primeiros cabelos brancos” do filho. É exatamente quando ele atinge a velhice, quando a “vida era só o demoramento” (p. 31), que a culpa, “de dor em aberto”, impõe-se-lhe ao espírito e começa a verdadeira busca do esclarecimento, conforme Adorno e Horkheimer. Esse reconhecimento se materializa, textualmente, na expressão do narrador: “E fui tomando

---

<sup>22</sup> O termo é de Miguel Wisnik, em análise do conto “A terceira margem do Rio”. A esse respeito, ver WISNIK, José Miguel. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p.228-230.

idéia.” (p. 31). A esse respeito, é bastante elucidativa a *Dialética do Esclarecimento* dos filósofos, à medida que ambos entendem o mito como um esclarecimento, uma vez que é da sua natureza querer relatar, explicar, denominar, enfim, dizer a origem.

Todas as figuras míticas podem se reduzir, segundo o esclarecimento, ao mesmo denominador, a saber, ao sujeito. A resposta de Édipo ao enigma da esfinge: “É o homem!” é a informação estereotipada invariavelmente repetida pelo esclarecimento, não importa se este se confronta com uma parte de um sentido objetivo, ou esboço de uma ordem, o medo de potências maléficas ou a esperança da redenção.<sup>23</sup>

Morais (1998), valendo-se desse conceito, analisa a travessia de Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, onde, segundo ela, a travessia do mito ao esclarecimento se dá pela representação do diálogo entre Riobaldo e o seu interlocutor, em que aquele se pergunta pelo sentido mesmo da vida. Vejamos:

De modo mais específico, vai-nos interessar aqui acentuar a travessia do mito ao esclarecimento, por via dessa encenação dramática. Ela seria capaz de garantir que a matéria mítica, de um modo primitivo, dos primórdios, que emana do narrador da experiência, por via da “memória épica”, passe, pela rememoração, como matéria transformada pelo crivo do eu, ao narrador da existência, ávido de reencontrar o sentido da vida e do destino, uma sempre indagação. Nesse “palco dramático” (...), é que então se assistiria à volta do mito, retomado por um sujeito solitário, singular e individuado que, interpretando-o, a ele retorna, para responder aos enigmas de sua própria vida.”(MORAIS, 1998, p. 51).

Percebe-se, assim, a atualização e a importância do mito, uma vez que o sujeito, diante da impossibilidade de conhecer o mistério do mundo e a precariedade da vida, tenta buscar a si próprio, questionando-se, voltando à origem, das coisas e dos fatos.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2006.

<sup>24</sup> Agradeço ao Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart pelas discussões tão profícuas em torno da questão essencial que é, segundo ele, a impossibilidade de o homem conhecer (se). Agradeço, ainda, o exemplo, assim despretenso, enquanto falava de “Dom Casmurro” que me apontou o caminho para a leitura de “A Terceira margem do Rio”. Cito-o: “A casa que Betinho constrói é o texto que “Paulo Honório” [São Bernardo] escreve e Riobaldo [Grande Sertão: Veredas] narra em busca de si mesmo”.

A narrativa do “filho”, em “A Terceira Margem do Rio”, não é outro senão o mesmo trabalho a que se prestava a matéria mítica nas sociedades ditas primitivas, por exemplo. O mito é forma e, como tal, organiza o caos, levando o sujeito a se lembrar daquilo a que chamamos conteúdo - nas palavras de Antônio Candido, “o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar, devido à coerência mental que pressupõe e que sugere”. (CANDIDO, 2004, p. 178). Narrando, o filho dá forma à sua angústia e procura entender a culpa que sente. Culpa que parece manifestar-se em dois momentos do narrar. Primeiro, quando o pai resolve fazer a canoa e lançar-se ao rio, mas, antes, faz um gesto que o convida [o filho] a ir junto. Contudo, o convite é “denegado” mais por medo da mãe do que propriamente pelo desejo.

Nosso pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim e me acenando de vir também, por uns passos. Temi a ira de nossa mãe, mas obedeci, de vez de jeito. O rumo daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: -**“Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?”** Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás. (ROSA, 1977, p. 27-28).

O segundo momento é quando o filho, já mais velho, estando no seu perfeito “sentido” e sendo o único que restara daquela casa que “no tempo, ainda era mais próxima do rio” (p. 27), resolve tomar o lugar do “Pai”, na canoa, avocando-o: “Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali de grito.” (p.31).. Todavia, ao ver o pai que figurava vir “da parte do além”, acenando concordar com a proposta feita pelo filho, este foge, desesperado, recusando, assim, o convite para ocupar o lugar na canoa, pela segunda vez.

**-“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. Ele me escutou. Ficou de pé. Manejou remo n’ água, proava para cá concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado (...) Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar a vida, nos rasos do mundo. (ROSA, 1977, p. 32). (negritos do autor).

Note-se, pois, que o recolher dos fatos passados, via rememoração, não aplaca a culpa do narrador que se pergunta “Sou homem depois daquele falimento? (p.32), depois daquilo que “não foi”, isto é, de não ter ocupado o lugar do pai. À pergunta do “filho” ecoa aquela feita por Riobaldo ao seu interlocutor no final de sua narrativa “-O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!”(ROSA, 1980, p.460).

E a palavra final, fechando a estória, retoma o presente da narração “Sei que agora é tarde” (p. 32) e confirma a vitória da culpa sobre o homem. Rememorando, o narrador volta à origem e de lá, esclarecido, reconhece de onde vem a sua culpa, mas não consegue vencê-la, pedindo, por último, que o depositem, depois de morto, “numa canoinha de nada, nessa água”. (p. 32). Resta-nos lembrar, com Vernant (VERNANT, 2001, p.239), que as águas doces são revestidas de valor primordial, para muitas civilizações, além dos gregos, devido ao seu caráter duplo: fluidez e ausência de forma que simbolizam o estado original do mundo, onde tudo estava uniformemente diluído e confundido em uma mesma massa homogênea, mas que também guarda o princípio das gerações sucessivas, devido ao seu caráter úmido. Assim sendo, não poderia ser outro o desejo do filho: que o depositem “nessa água, (atente-se para a fluidez do rio: “e o rio-rio, o rio – pondo perpétuo”, plasticamente representada pelo espelhamento da palavra. Da direita para a esquerda ou vice-versa, o rio encontra com a letra anterior e forma um só, “pondo perpétuo”), que não pára” (p.32).

### 2.3. A ORIGEM É A MISTURA: O LADO DE LÁ DE “NHINHINHA”

“Nhininha” e “Brejeirinha” fazem parte do grupo de personagens de *Primeiras estórias* marcado pela presença do elemento infantil. Mas dizer apenas isso das duas narrativas – “A menina de lá” e “Partida do audaz navegante”- parece pouco, quando, na verdade, encenam estórias que atravessam todo o livro de contos e que, conforme já foi dito, trata da atualização das estórias primordiais e, dentre elas, do mito cosmogônico, isto é, da estória da origem por excelência.

O primeiro é a narrativa de uma “menininha, por nome Maria, Nhininha dita” que “nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes”. (PE, p.17). Os pais, assim como as outras pessoas, não compreendiam muito bem o que ela falava, não devido à “estranhez das palavras”, mas sim, por conta do “esquisito do juízo ou enfeitado do sentido” (p.17), veiculados nos seus escassos diálogos, que, embora, esporádicos, tinham o poder de tornar reais todos os desejos da personagem, o que acaba por despertar o interesse de todos sobre a menina, da qual se poderia tirar “sensato proveito”. Desse modo, bastava, apenas, que os desejos, mínimos como eram, se tornassem palavra para que a “coisa” se fizesse, se manifestasse, o que fez que Nhininha predissesse a própria morte.

Neste conto, em que o insólito manifesta-se tanto no plano do narrar quanto na matéria narrada, temos que tratar, preliminarmente, da intimidade do narrador com a personagem, levando-o a constatar, à certa altura do texto, que “Nhininha gostava de mim”(p.18), referindo-se a si próprio, o narrador. Isso posto, uma pergunta que se faz é a circunstância em que nasce esta amizade ou, ainda, por que Nhininha gostava do narrador? Pois bem, a minha leitura vai na direção de que essa relação de proximidade

entre ambos, de que nos dá conta o narrador, decorre do fato de que, apenas ele era capaz de entendê-la na sua maneira intransitiva e aparentemente sem razão de nomear.

Logo no início do texto, ouvimos, através do discurso direto do pai, “pequeno sitiante” que “lidava com vacas e arroz”, (p.17) que “ninguém entende muita coisa que ela [Nhinhinha] fala” (p.17), e é o narrador quem esclarece que a dificuldade em compreender adviria mais do sentido do que da “estranhez da palavra”. Note-se que é ele, o narrador, quem revela de onde vem a dificuldade, o que nos leva a crer que conhecia bastante a “menininha”.

Diante do “esquisito do juízo” que as formulações linguísticas de Nhinhinha ofereciam aos ouvidos, o narrador não se espanta, ao modo dos outros; antes, era com ele que a personagem falava das coisas “diletas”:

Conversávamos, agora. Ela apreciava o casaco da noite. –“Cheiinhas!” – olhava as estrelas, deléveis, sobre humanas. Chamava-as de “estrelinhas pia-pia”. Repetia: - “**Tudo nascendo!**” – essa sua exclamação diletta, em muitas ocasiões, com o deferir de um sorriso. E o ar. Dizia que o ar estava com cheiro de lembrança. – “**A gente não vê quando o vento se acaba..**” (ROSA, 1977, p.18).

O “tudo nascendo” que a nossa personagem tanto gosta de repetir, conforme lembra o narrador, sugere, juntamente, com vários outros signos da narrativa, um outro tempo, um outro mundo, não aquele marcado pelo calendário, mas anterior mesmo a qualquer marcação temporal ou a qualquer lógica discursiva, cuja origem é assinalada pela mistura. É esse o mundo que Nhinhinha instaura e faz ressurgir pelo ato de dizer, que se materializa, textualmente, pela forma intransitiva a que responde, quando perguntada o que estaria fazendo: “**Eu... to-u... fa-a-zendo**”. (p.18). Vê ainda, aqui, a intransitividade mesmo da poesia que não se prende a um único objeto, não se presta a nenhum pragmatismo ou, na fala do pai de Nhinhinha não se pode tirar “o sensato proveito”.

(p. 19). Cabe, ainda, notar, que a idéia de processo, de duração, explicitada pelo verbo fazer no gerúndio, é reforçada pelo uso das reticências e do hífen que divide e arrasta as palavras, “to-u...”, “fa-a-zendo”.

Neste tempo inaugural, “que nem se acabava”, que nasce pelo ato do dizer, o “tatu não vê a lua”; a abelha “se voou para uma nuvem” e “o passarinho desapareceu de cantar”.

(p. 18).

A relação do narrador com “Nhinhinha” permitia, ainda, que ele não só a ouvisse, como, também, a repreendesse e a aconselhasse, conforme se deu, quando ela, ao lhe contar sobre os parentes mortos, disse ir visitá-los.

Outra hora, falava-se de parentes já mortos, ela riu: - “Vou visitar eles...” Ralhei, dei conselhos, disse que ela estava com a lua. Olhou-me, zombaz, seus olhos muito perspectivos: - “Ele te xurugou?” Nunca mais vi Nhinhinha. (ROSA, 1977, p. 18-19).

A essa altura, a narrativa beira o abismo, “Nhinhinha”, ao questionar o narrador se “ele te xurugou?”, cria um estranhamento tal que o enunciado passar a viver na sua realidade verbal, autônomo, sem qualquer vínculo com o todo da narrativa. Nós, leitores, perplexos, tentamos, em vão, nos agarrar em algo, mas tudo que nos apresenta é uma linguagem indistinta entremeada pelo impossível.

A este estranhamento, à dificuldade mesmo na apreensão do sentido nas afirmações de Nhinhinha, parece corresponder o trabalho do autor em recriar uma linguagem babélica, caótica, capaz de representar um momento “anterior à separação dos elementos e ao conflito dos princípios opostos do mundo sensível”<sup>25</sup>, o que é reforçado, inclusive, pela

---

<sup>25</sup> A esse respeito ver NUNES, Benedito. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. In. COUTINHO, Eduardo (org.). *Fortuna Crítica 6 – Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira 1991, p. 144-169.

presença constante do fonema  $\eta$ <sup>26</sup> que dificulta a pronúncia, interferindo no pleno fluir das palavras. Além do apelido da protagonista, “Nhininha”, que, devido à repetição do fonema, o aproxima de balbucios, fase anterior à linguagem propriamente dita, encontramos ainda “menininha”, “cheiinhas”, “vestidinha”, “vizinha”, “pamonhinha”, para citar alguns mais significativos.<sup>27</sup>

Ainda em relação ao narrador, importa notar o afastamento da personagem que, ao contrário do que se espera, não anula a onisciência em relação ao narrado. Estratégias como o uso de modalizadores argumentativos apenas disfarçam um olhar que continua a abranger a totalidade do mundo de Nhininha: “Sei porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres. Nem mãe nem Pai acharam logo a maravilha, repentina. Mas Tiantônia. Parece que foi de manhã.”(...) Diz-se que da má água desses ares.

(p. 19-20). (grifos meus).

Segundo o narrador, quando os milagres começam a acontecer, ele já não se encontrava mais com a personagem; portanto, a partir de então, passa a contar o que ficou sabendo. Contudo, a narrativa continua muito próxima dos fatos, e o narrar carregado de subjetividade:

Dias depois, com o mesmo sossego: - “Eu queria uma pamonhinha de goiabada ...” – sussurrou: e, nem bem meia hora, chegou uma dona, de longe, que trazia os pãezinhos da goiabada enrolada na palha. Aquilo, quem entendia? Nem os outros prodígios, que vieram se seguindo. O que ela queria, que falava, súbito acontecia. Só que queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita.

Assim, quando a Mãe adoeceu de dores, que eram de nenhum remédio, não houve fazer com que Nhininha lhe falasse a cura. Sorria apenas, segredando seu –“Deixa... Deixa...” – não a podiam despersuadir. Mas veio, vagarosa, abraçou a Mãe a beijou, quentinha. A mãe, que a olhava com estarecida fé, sarou-se então, num minuto.

---

<sup>26</sup> Este fonema é tipicamente infantil. A palatização é uma alteração fonêmica/fonológica que pode ser atribuída ao papel da criança no processo fonético, nos estudos de linguística diacrônica.

<sup>27</sup> Ivete Lara Camargos Walty, em estudo intitulado *O Pensamento lógico / mágico em “A menina de lá”* já discutira a estranhez advinda do uso do fonema /nh/. A esse respeito, ver Suplemento Literário de Minas Gerais. v. 13, n. 661, p. 6-7, jun. 1979.

Souberam que ela tinha também outro modo. (ROSA, 1977, p. 19).  
(grifos meus).

Frise-se a proximidade em que o discurso do narrador se mantém em relação ao narrado, fazendo-nos saber, em detalhes, dos sentimentos que atravessavam os eventos, como, por exemplo, a forma como a mãe foi beijada, ou até mesmo o jeito “sussurrado” com que Nhinhinha desejou aquilo que em breve se tornaria real.

De qualquer forma, os “milagres” que Nhinhinha começa a realizar só se efetivam depois do pretense afastamento do narrador. Necessário esclarecer, ainda, que a presente análise lê tais “milagres” no sentido mítico do termo, isto é, entende-se, aqui, a representação de um mundo arcaico, cuja característica primeira é a indistinção entre a ordem da realidade e a ordem da palavra, que, tomada como uma revelação divina, torna presente tudo aquilo que nomeia. Assim, Nhinhinha instaura um mundo pelo poder da palavra, o que nos faz aproximá-la da Criança Divina ou Primordial a que se referiu Benedito Nunes (NUNES, 1991, p.162), ao tratar do amor na obra rosiana. Escreve o autor que, pelos seus dons divinatórios e encantatórios, a esquisita Nhinhinha pode ser filiada à estirpe de outros infantes criados por Rosa que, devido ao estado de “sabedoria inata”, pertencem a uma só família mítica e que têm duplo sentido: por um lado, o remoto passado que se confunde com as origens e, por outro, prenúncio de um novo ser, ainda em esboço que advirá do que é humano e terrenal. Ainda, segundo o autor,

O infante de Guimarães Rosa, pelos seus atributos míticos, pelo seu caráter peregrino, abrange simbolicamente esses dois nascimentos. Por isso é que a estirpe do Menino, com seus muito avatares, da Menina encantada e do Rapaz alado, é espécie representativa de um padrão mitológico, de uma essência arquetípica, inserta nas formas religiosas arcanas, e que tem servido de conduto à imaginação poética: a Criança Primordial. (NUNES, 1991, p. 162).

Dessa forma, afiliar Nhinhinha à figura da Criança Divina ou Primordial representa, de um lado, ver nela, as “reminiscências de um estado originário que foi perdido” e, por outro, “a superior excelência de um estado ideal a conquistar”. (NUNES, 1991, p.163).

Como se pode apreender da leitura da narrativa, a personagem, a partir do momento em que começa a “criar” um mundo pelo seu dizer, é, de certa forma, pressionada, dentro da própria família, para que esse “poder” seja usado em proveito próprio. Tal situação pode facilmente ser constatada, através de passagens como aquela em que a mãe fica doente “e não houve fazer com que Nhinhinha lhe falasse a cura.” (p.19). Não foi diferente o comportamento da “menininha” quando todos pediram-na que desejasse a chuva, tendo em vista que a seca havia “estorricado” até o brejo, e ela, “em perfeita calma”, respondia “-**Mas, não pode, ué...**”.(p.19). Na tentativa de persuadi-la dos seus desejos, lançavam sobre ela toda sorte de argumentos: que o leite acabaria, assim como o arroz, a carne, os doces, as frutas e o melado; enfim, tudo de que ela gostasse desapareceria por causa da seca. Entretanto, sem se importar com os acontecimentos, mantendo-se “inalterada” frente aos apelos, Nhinhinha, “inábil como uma flor” (p. 18), sorrindo, “repousada” dizia “**Deixa... Deixa...**”. (p.20).

A resposta da personagem, aparentemente vaga, (“**Deixa.... deixa....**”) rasura a sucessão cronológica, linear, apontando para a consciência de um tempo outro, “tempo justo” em que as coisas devem acontecer. Não é por outra razão que a chuva, tão desejada por todos os familiares de Nhinhinha, só cai “daí a duas manhãs”:

Daí a duas manhãs, quis: queria o arco-íris. Choveu. E logo aparecia o arco-da-velha, sobressaído em verde e o vermelho – que era mais um vivo cor-de-rosa. Nhinhinha se alegrou, fora do sério, à tarde do dia, com a refrescação. Fez o que nunca se lhe vira, pular e correr por casa e quintal.(ROSA, 1977, p.20).

Perceba-se, pois, que, ao modo da doença da mãe, o arco-íris que prossegue a chuva, não se faz presente sob pressões ou determinações exteriores, mas obedece, tão somente, ao tempo subjetivo da personagem que, a partir do momento que deseja e nomeia, cria a coisa nomeada. O que nos chama a atenção no episódio da chuva é a alegria [de Nhinhinha] que sucede ao arco-íris. Afinal, ninguém nunca a vira agir daquela forma, pulando e correndo pelo quintal. Muito pelo contrário, “não se importava com os acontecimentos” (p. 18), mesmo “quando vinham chamá-la para qualquer novidade, dessas de entusiasmar adultos e crianças.” (p.18). Vendo a filha, assim, tão diversa de outros tempos, “Pai e mãe cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme à Providência decerto prazia que fosse.” (p.20). Tal esperança é rapidamente superada, e o que se segue é o desconsolo do pai que, a certa altura, “pegava a aborrecer, era que de tudo não se tirasse o sensato proveito” (p.19), referindo-se aos “dons” extraordinários da filha. Contudo, a alegria inusitada da personagem é seguida por um corte abrupto na narrativa, na qual o narrador anuncia a sua morte: “E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu. Diz-se que da má água desses ares.” (p. 20). Perceba-se, pois, que a morte de Nhinhinha se dá imediatamente após o surgimento, no céu, de um arco-íris “sobressaído em verde e o vermelho – que era mais um vivo cor-de-rosa.” (p.20). A esse respeito, parece-me oportuno chamar a atenção para a dimensão, quase universal, da simbologia do arco-íris como sendo o “caminho e mediação entre a terra e o céu, a ponte de que se servem deuses e heróis entre o Outro-Mundo e o nosso”, correspondendo, na Grécia, a Íris, a mensageira rápida dos deuses.<sup>28</sup> .

Ainda no que diz respeito ao arco-íris, cabe notar a gradação que se efetiva nas suas cores, ao longo da narrativa, que corresponde, de certo modo, ao movimento flutuante

---

<sup>28</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003, p. 77.

do mito. A passagem do plano da narrativa ao plano “mitopoético”, para usar os termos de Benedito Nunes<sup>29</sup>, dá-se por meio de “gradações” sutis nos tons de verde e rosa que se espalham aqui e acolá na narrativa<sup>30</sup>. O verde da “rã verdíssima” (p. 19) reaparece em outra nuance de verde que se mistura, agora, ao rosa da goiaba, dos “pãezinhos da goiabada enrolada na palha” (p.19) que, por sua vez, metamorfoseia-se nas cores do arco-íris, “sobressaído em verde e o vermelho-que era mais um vivo cor - de rosa” (p.20), para manifestar, finalmente, no “caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes...” (p.20-21). O efeito final das múltiplas metamorfoses do verde e rosa que se processam a partir dos desejos de Nhinhinha é a figuração do seu próprio caixão em “cor – de – rosa com verdes funebrilhos” (p.21) que, a princípio, contra a vontade do pai, não precisava ser encomendado, nem explicado, pois “tinha de ser”, conforme o desejo último da filha.

O “caixãozinho” não traz, nas suas cores, qualquer conotação de tristeza ou despedida; antes, o sentido da sublimação, do crescimento, da regeneração e de iniciação aos mistérios, conforme assevera F. Portal.<sup>31</sup>( CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003). Segundo o autor, a rosa e a cor rosa eram os símbolos do primeiro grau de regeneração e de iniciação aos mistérios, sendo acompanhada, com muita freqüência, nos textos sagrados, pelo verde, que a liga ao sentido de renovação e regeneração, o que, de certa

---

<sup>29</sup> O texto a que me refiro é “A viagem do Grivo”, no qual o autor, Benedito Nunes vai analisar a forma mitopoética que marca o conto. Segundo ele, em “Cara-de – Bronze”, “a passagem do plano da realidade concreta ao mitopoético faz-se por gradações insensíveis, de cortes rápidos no tronco da narrativa, onde se enxertam, dentro da estrutura geral, grandes entretchos dramáticos e pequenos momentos líricos.” NUNES, Benedito. In: MINAS GERAIS (Suplemento Literário). v. 9, n. 397, p. 4-5, abr. 1974

<sup>30</sup> Esse aspecto da narrativa já fora notado por Ivete Lara Camargos Walty em estudo intitulado *O Pensamento lógico / mágico em “A menina de lá”*. In: MINAS GERAIS (Suplemento Literário) . v. 13, n. 661, p. 6-7, jun. 1979.

<sup>31</sup> Segundo F. Portal, “a rosa e a cor rosa constituíram um símbolo de regeneração [...] e eram os símbolos do primeiro grau de regeneração e de iniciação aos mistérios. [...] E a rosa, nos textos sagrados, acompanha com muita freqüência o verde”, o que a liga ao sentido de renovação, regeneração. Já para a concepção analítica junguiana, “as cores exprimem as principais funções psíquicas do homem, pensamento, intuição, sensação.” In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003. p. 275-280.

forma, o liga à concepção analítica junguiana, que vê, nessas cores, a expressão das principais funções psíquicas do homem: pensamento, intuição, sensação.

Nhininha, pela sua morte, regressa, pois, ao lado de “lá”, “longe demais”, onde “todos os vivos atos se passam” (p. 20), onde a liberdade ainda não está sujeita às condições do mundo no qual de tudo se deve tirar o “sensato proveito”. (p.19).

#### **2.4. VERDADES BASTARDAS:<sup>32</sup> A BUSCA DA ORIGEM EM *FAMIGERADO***

Embora tenhamos a sensação de que não há nada mais a dizer de “Famigerado”, depois da análise do conto apresentada por Márcia Marques de Moraes, em mesa redonda, e, posteriormente, publicada na Revista *Scripta*, gostaria de tecer algumas breves considerações acerca da narrativa que, de certa forma, o filiam ao presente trabalho, à medida que não se pode deixar de entender a “saga” de Damázio em busca do significado de “famigerado”, como uma busca pela origem.

A estória trata de um jagunço, de nome “Damázio”, “homem perigosíssimo”, conhecido pelas “dezenas de carregadas mortes” (p.09) a ele imputadas, e que, “de incerta feita”, (p. 08) aparece na casa do narrador letrado, após andar seis léguas, à maneira de saber o significado do termo “famigerado”, conforme fora chamado por um homem do governo. O narrador, sem saber ao certo o porquê da visita inesperada e, ao mesmo tempo, temendo que o jagunço ali viesse para exigir “rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação” (p. 10), por se tratar, talvez, de alguma intriga, manipula o significado do termo à maneira de salvaguardar-se da possível violência de Damázio.

---

<sup>32</sup> A expressão é de Ettore Finazzi-Agrò.

Em uma análise apressada, o primeiro sentido que nos ocorre é que a visita imprevista de Damázio, ao narrador, é motivada pela curiosidade do termo desconhecido, que lhe imputara o homem do governo. No entanto, Moraes (2008) já observara, que o designativo ouvido pelo jagunço - “famigerado” -, permitiria então cruzarem-se os significantes “famisgerado”, “faz-me-gerado”, “falmisgeraldo”, “familhas-gerado”, deixando ecoar questões relativas a “escuro nascimento”, [...] questões sobre a bastardia”, o que seria corroborado pelo nome próprio, que “também pode mexer com seus brios [do jagunço] (De amásio?; D’amásio?)”<sup>33</sup>.

Interessante notar que o narrador, embora tivesse feito uma longa viagem em busca do significado do adjetivo com que lhe caracterizaram e, por contiguidade, em busca de si mesmo, não consegue ir direto ao assunto, ou seja, fazer a pergunta terrível, nem deseja, de imediato, a resposta que será dada. Vejamos, pois, como Damázio se organiza até chegar o momento de se fazer a pergunta, de fato:

Redigiu seu monologar. O que frouxo falava: de outras, diversas pessoas e coisas, da Serra, do São ão, travados assuntos, inseqüentes, como dificuldade. A conversa era para teias de aranha. [...] Assim no fechar-se com o jogo, sonso, no me iludir, ele enigmava. E, pá:  
-“Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: famisgerado...faz-me-gerado...falmisgeraldo...familhas-gerado...?  
Disse, de golpe, trazia entre dentes aquela frase. Mas, o gesto, que se seguiu, imperava-se de toda a rudez primitiva, de sua presença dilatada. Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato. (ROSA, 1977, p. 10).

---

<sup>33</sup>Essa leitura de “Famigerado” foi apresentada por Márcia Marques de Moraes, em mesa-redonda, no II Seminário Internacional Guimarães Rosa, em Belo Horizonte, no dia 29 de agosto de 2001, com o título “Do nome-da-mãe ao nome-do-pai; figuração de identidades no ‘Grande Sertão’”, publicado na Revista SCRIPTA (2002) às páginas 264-273. José Miguel Wisnik, na mesma Revista, publicada, pois, posteriormente à apresentação da palestra, alude a essa leitura em texto intitulado “O famigerado” que republica no livro **Sem receita** (2004), pela Publifolha. Em publicação de 2006, Rosenbaum (2006) faz alusão apenas ao texto de Wisnik, quanto ao “Famigerado”.

A respeito do texto, ver MORAIS, Márcia Marques. “Do famigerado nome-da-mãe ao legítimo nome-do-pai: incursões etimológicas e psicanalíticas pelo texto rosiano. IN: *Revista da anpoll- 1908 – Machado de Assis e Guimarães Rosa: aspectos lingüísticos e literários*. n. 24, v. 1, Brasília-DF, jan/jul 2008. p. 335-350.

O trecho aponta e sugere que Damázio, embora desejoso de conhecer o significado da palavra, protelava o momento, com receio, talvez, das implicações que a passagem do não conhecer ao saber de si lhe pudessem trazer. Note-se que a palavra, a forma mesmo como Damázio a pronuncia, mostra-nos que o jagunço, embora não se lembrasse do termo exato, (as reticências mimetizam o esforço da memória em se lembrar de algo) restaram, na sua memória, “sombras” da palavra que, em todas as tentativas do jagunço, trazem “a família” e o “gerar”, ainda que rasurados. Assim, merece comentário, ainda, o movimento de esclarecimento do termo por parte de Damázio. Da primeira tentativa de lembrar o vocábulo - “famisgerado”-, à última - “familhas-gerado”-, a palavra vai se aproximando da suspeita do jagunço de ali estar contido o “nome de ofensa” que, conforme Moraes (2008), é inadmissível dentro do código jagunço. A esse respeito, ela recorda o trecho do julgamento de Zé Bebelo, em *Grande Sertão: Veredas*, quando Joca Ramiro lembra que o réu “não falou o nome-da-mãe”. (p. 340), não havendo, por isso mesmo, razões que justificassem a morte de Bebelo.

Embora evidente, àquela altura, o propósito da visita inusitada, a tranquilidade não é restituída ao narrador por este levantar a hipótese de que alguém pudesse ter inventado que ele [o narrador] fora quem havia alcunhado Damázio, de “famigerado”, como ilustra o trecho seguinte:

E aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele se famanasse, vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?(ROSA, 1977, p.10).

Pois bem, é a partir de então que o narrador, além de ter que “entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos de silêncios” (p.10), teria, ainda, que descobrir o que

segredava “a cara” de Damázio, que o olhava “interpelador” e “intimativo” (p.11). É, pois, desta tensão gerada, entre um que não sabe e outro que sabe, ou vice-versa, que o narrador passa a manipular a palavra, não oferecendo ao jagunço, tal qual desejara, “estrito o carço”; antes, dando-lhe “verdades bastardas”, que, por não terem um caráter claramente determinado, escamoteavam o sentido usual da palavra “famigerado”.

A essa tensão, corresponde uma outra, também no plano da contradição entre conhecer e não conhecer a língua e suas possibilidades, instaurando, no texto, o princípio da reversibilidade, que produz um “deslizamento entre os pólos”, conforme já escrevera Antonio Candido, em estudo sobre *Grande Sertão: Veredas*.<sup>34</sup>

No conto, o poder desliza de uma personagem a outra, invertendo, com isso, os lugares sociais que cada um ocupa. Bem no início da narrativa, temos Damázio, o “brabo sertanejo, jagunço até na espuma do bofe” (p.08) que se impõe pela sua fama, ou melhor, pela sua má fama, de “homem perigosíssimo”, cuja “máxima violência podia ser para cada momento” (p. 09). É ele, e por contiguidade, o poder da força, quem domina a situação, levando o narrador a se tornar uma espécie de refém do jagunço e de tudo o que ele representa.

Contudo, a partir do momento em que o narrador se dá conta, ainda que parcialmente, das intenções que levaram Damázio até ele, qual seja, o desconhecimento do significado da palavra, dá-se a reversão no conto, e os papéis são invertidos. A partir daí, o narrador passa a conduzir a situação; a força física cede lugar à força da letra, do conhecimento, levando o jagunço a concluir que “Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!” (p.12), numa referência clara à superioridade do médico-narrador sobre ele que, embora versado em armas e mortes, vê-se totalmente dependente de outrem.

---

<sup>34</sup> No ensaio “O homem dos Avessos”, escreve o autor que há em, GS:V, “uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade, dando-lhe um caráter fluido e uma misteriosa eficácia”, a que “se prendem as diversas ambigüidades”. Aliás, este princípio é recorrente na literatura rosiana, para quem “tudo é e não é”, em simultaneidade. CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In. COUTINHO, Eduardo. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 294-309.

Por fim, e mesmo sabendo de sua condição de vencido pelo poder da letra, do conhecimento, Damázio “sorriu, outro”, “subiu em si, desagrava-se, num desafogaréu” (p.11); afinal, já “não pensava no que o trouxera”, que, ambigualmente, pode ser entendido como não pensava no assunto que o levava até ali, mas, também, não pensava mais no que o trouxera ao mundo, ou seja, “o famoso assunto” que é sempre a pergunta “quem sou eu”? ou, dito de outra forma, a questão da origem.

## 2.5. “PATAS À FANTASIA”<sup>35</sup>: OUTRAS VIAGENS, MESMO DESTINO.

O viajar por longas distâncias em busca de algo - às vezes impreciso, às vezes não-, parece não ser característica apenas de Damázio<sup>36</sup>. A ele, poderíamos juntar outros dois: “a vaca vitória” e o “senhor-moço”, filho de “seo Rigério”, ambos personagens do conto “Seqüência”. À maneira do jagunço Damázio, a “vaquinha vermelha”, sem hesitar nas encruzilhadas, “desabalando” em galope, atravessando rio e currais, “no empolgo de saudade que adoce o boi sertanejo em terra estranha”, sabia onde queria chegar: no seu lugar de origem, a fazenda querência, do Major Quitério, onde morava antes de ser vendida. Tão logo a fuga é descoberta, um dos filhos do fazendeiro se

---

<sup>35</sup> A expressão “patas à fantasia” encontra-se no conto “Seqüência”, numa clara intertextualidade com o enunciado “asas à imaginação”, já que aqui quem se encontrava em momento de devaneio era o cavalo. In. ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977. p. 56-60.

<sup>36</sup> O tema da “viagem” e seus percursos de sentido também foi discutido por José Miguel Wisnik na novela “O Recado do Morro”, na qual, segundo o autor, há o entrelaçamento de duas viagens: a literal, feita por uma comitiva guiada pelo enxadeiro Pedro Orósio, e a metafórica, que se materializa na viagem de um recado que transita entre sete destinatários. A esse respeito, ver: WISNIK, José Miguel. “Recado da viagem”. In: *SCRIPTA*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros, da PUC Minas, CESPUC. Belo Horizonte, PUC MINAS, n. 3, p. 160-170. 1998.

dispõe a trazer “a vaquinha pitanga” (p.57) de volta, embora houvesse, para aquele serviço, os “vaqueiros, postos, prontos”. (p.57). O filho, “rapaz, senhor moço” (p.57), “saiu à estrada geral”, “ia indo, à espora leve”, sem saber o que o esperava à frente; “saiu à estrada geral”, “indo de oeste para leste” (p.57).

A vaquinha, por sua vez, certa do seu rumo, “nem parava para os capins dos barrancos: arrancava-os, mesmo em marcha” (p.57). Assim, “com horas de diferença”, seguia em frente, superando todos os obstáculos que a ela se lhe apresentassem, mas sempre perseguida pelo rapaz. Até que, chegando a noite e “as primeiras estrelas”, ambos, o rapaz e a vaca, “chegava e chegavam” (p.59), na vasta fazenda do Major Quitério. Lá aportando, o destino faz que ela permaneça na sua fazenda de origem, não sendo devolvida ao novo dono, uma vez que se torna o presente dado pelo “rapaz moço” a uma das moças da casa, a “alta, alva, amável” que dele, por fim, “se desescondia.”.

(p. 60).

O enredo, como se nota, apresenta-se muito simples, tecido por narrativa quase pueril, mas marcada por vasta gama de poesia. O próprio Rosa revelara isso ao tradutor alemão de *Primeiras estórias*, recomendando-lhe que dispensasse uma atenção especial à narrativa, por tratar-se de um dos contos que mais apreciava no livro: “Rogo cuidar muito desse “Seqüência”, que é talvez no livro o meu conto predileto, e que quer ser pura poesia.”<sup>37</sup>

A narrativa, *in media res*, (como boa parte dos contos do livro e dos textos do autor) sugere, logo no início, a perspectiva que o narrador assumirá ao contar a estória de uma vaca que viajava, que “vinha pelo meio do caminho, como uma criatura cristã”. (p.56). Essa cristandade da vaquinha lhe confere estatuto humano e será reiterado, em vários

---

<sup>37</sup> ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p. 313.

outros momentos da narrativa, por metáforas e outras personificações, como a saudade que sente e que move a sua fuga.

Rosianamente, somos levados a “ouvir”, no texto, ecos da voz autoral, à medida que a vaquinha vai sendo construída como um ser humano, pelos olhos do narrador que relata a sua viagem e dela nos dá conta. A esse respeito, é oportuno darmos uma ligeira olhada na correspondência de Guimarães Rosa com o seu tradutor alemão. Em carta de 23 de março de 1966, ao esclarecer um trecho do conto, a pedido de Meyer-Clason, [“que, de alma, marca rumo”], vejamos o que Rosa lhe explica:

É a vaca que, para fugir, marca o rumo, a direção, em sua ALMA, mesmo. Vaca tem alma. Todo bicho tem alma. É poesia mesmo. (Com isto, estou elevando o instinto) (ROSA, 2003, p.313). (grifo em maiúsculo do autor).

Esta não é uma “fala” isolada de Guimarães Rosa. A essa explicação dada, ressoa uma outra, quando, ao responder o crítico Günter Lorenz sobre os assuntos que tiveram grande importância na sua vida e, por conseguinte, na sua literatura, ele diz:

Tudo isso é verdade, mas não se esqueça de meus cavalos e de minhas vacas. As vacas e os cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos.[...]Quando alguém narra algum acontecimento trágico, digo-lhe apenas isto: “Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo!” Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros. Então tudo andaria melhor. (ROSA, 1991, p. 67).

A posição do autor corresponde, pois, ao tratamento dado, pelo narrador, à vaquinha “fujã” que, em muitos trechos, figura mesmo como uma pessoa. A sensibilidade e a dissimulação com que lida com os vários obstáculos ao longo do caminho, na volta para casa, é um traço da “humanidade” a ela conferido.

Na fazenda do Arcanjo, por exemplo, ao tentarem rebatê-la, “esvencilhou-se, feroz” (p.56) com aqueles que lhe atrasavam o retorno. Passando na propriedade dos Gonçalves, para beber água, ouve tiros o que a faz “entrar oculta no cerrado”. Encontrando cavalos, disfarçava-se, pondo-se a pastar, “no sofrido simulamento”. (p.56). Assim, “seguia certa; por amor, não por acaso”, sabia exatamente o rumo, “a fazenda do Pãodolhão, sua querência”. (p.56).

Se a certeza, o “certo destino”, marca o lugar da vaca no conto, o fortuito conduz o rapaz, que não entendia o porquê daquilo, não entendia por que agia daquela maneira, seguindo e deixando ser seguido por uma vaca.

O rapaz, no vão do mundo, assim vocado e ordenado. Ele agora se irritara. Pensou de arrepender o caminho, suspender aquilo para mais tarde. Pensou palavra. O estúpido em que se julgava. Desanimadamente, ele, malandante, podia tirar atrás. Aonde um animal o levava? O inomeçado, o empatoso, o desnorte, o necessário. Voltasse sem ela, passava vergonha. Por que tinha assim tentado? (ROSA, 1977, p.58). (grifos meus).

Note-se que há, aí, todo um jogo de palavras que bordejam campos semânticos muito próximos. Tem-se, assim, “inomeçado”, “empatoso”, “desnorte” que apontam para o não desejado, porém, paradoxalmente, “necessário”. Ao relacionarmos esses dados a uma outra fala do narrador, acima transcrita, referindo-se à vaca, [“seguia certa; por amor, não por acaso”], veremos que o sentido desliza de um a outra personagem. Aquilo que, a princípio, dizia respeito à vaca, mais adiante se verá, dizia respeito, também, ao “rapaz moço”, ou seja, “a vaca era uma malícia, precipitava-se o logro” (p. 59). Afinal, a vaquinha tinha um rumo certo, mas também o tinha o rapaz. Embora ele não soubesse aonde tudo aquilo o levaria, ao certo, o objetivo era segui-la e trazê-la de volta. Entretanto, no final do conto se verá que aquilo que o conduzia e que lhe era

desconhecido, obedecia a uma “seqüência”, não se tratava de outra coisa senão do amor, ou seja, o mesmo sentimento que movia a fuga da vaquinha.

### 2.5.1. A “SAZÃO DO SER”<sup>38</sup>: EPIFANIAS.

Seguindo a direção indicada pelo narrador, uma vez que alude à vaquinha como uma “criatura cristã”, não me parece sem propósito ler, como uma epifania<sup>39</sup>, o seu retorno à fazenda onde nascera, acompanhada pela aparição do “moço bem-chegado”. O amor, poeticamente revelado, manifesta-se ao “rapaz”, tão logo ele entra “pela porteira-mestra dos currais”. (p. 60). Lá, junto “a uma roda de pessoas”, estava ela, a segunda das quatro moças, “alta, alva, amável” (p. 60), que, naquele instante, “se desencondia dele”, e ele então “compreendeu-se”. (p. 60).

Perceba-se, assim, que o verbo “desesconder” implica que algo existia *a priori*, contudo, mantinha-se escondido, não se dava a ver, só se manifestando no tempo próprio, na “sazão do ser”. “Desescondendo-se”, a moça se faz metáfora, então, do amor: “mel do maravilhoso” e “anel dos maravilhados”. (p. 60).

Em relação ao momento epífano, tem-se, ainda, aquilo a que chamo “alegoria de cores”, construída em seu entorno, e que vai culminar, exatamente, na chegada do “moço” à fazenda e no seu encontro com a “moça”.

Já no primeiro parágrafo, surge o pêlo da vaca “vermelho azamar”, (p.56) cuja cor, ao se fundir com o tom do céu da madrugada, “num céu quase da sua cor” (p.56), facilita-lhe a fuga. À medida que ela avança no seu “rumo certo”, o dia vai amanhecendo em

---

<sup>38</sup> PE, p. 60.

<sup>39</sup>Está-se tomando, aqui, “epifania” como “uma manifestação ou percepção da natureza ou do significado essencial de uma coisa”, conforme o dicionário Houaiss a define em uma das suas acepções. In. *Dicionário HOUAISS da língua portuguesa*. Rio de Janeiro:Editora Objetiva, 2001. p.1178.

“azul e branco” até chegar “o sol inteiro”. (p.57). Progressivamente, o amarelo do sol contamina o “roxo-escuro” das carobinhas, os ipês, mancha de amarelo a vastidão, e “o céu também” se faz “amarelo” (p.58). A travessia do rio pela vaquinha se dá “de tardinha”, e a fumaça já chama a noite (p. 59), envolvendo de “ouro” o crepúsculo. A este momento, sucede, na narrativa, outro trecho, de beleza e força poética lapidares. O autor, à maneira de mimetizar a travessia do “moço” em “um rio e seu além”, faz com a “água” dividir, ao meio, a palavra “tranqüila”; fazendo, dessa maneira, que também ela, [a água]- presente as duas margens - “qüilas águas trans”- (p.59), atravessadas pelo moço.

Outrarte o ouro esboço do crepúsculo. O rapaz, o cavalo bom, como vinham, contornando. Antes do rio não viam: as aves, que já ninhavam. À beira, na tardoção, não queria desastrar-se, de nada; pensava. Às pausas, parte do parte. Não ouviu sino de vésperas.[...] A fatal perseguição, podia quebrar e quitar-se. Hesitou, se. Por certo não passaria, sem o que ele mesmo não sabia - a oculta, súbita saudade. Passo extremo! Pegou a descalçar as botas. E entrou - de peito feito. Àquelas qüilas águas trans - às braças. Era um rio e seu além. Estava, já, do outro lado. (ROSA, 1977, p. 59). (grifos meus).

Atravessado o rio, impõe-se ao rapaz, mais um obstáculo, agora, “a cegueza da noite” e “o arrepio negro das árvores” o faziam “obcego”. (p.59). E é, exatamente, no meio desta escuridão que ambos chegavam à casa do Major Quitério.

Chegava, chegavam. Os pastos da vasta fazenda. A vaca surgia-se nas trevas. [...] O rapaz e a vaca se entravam pela porteira - mestra dos currais. O rapaz desapeava. Sob o estúrdio atontamento, começou a subir a escada. Tinha tanto de explicar. (ROSA, 1977, p. 60).

Assim, a negritude da noite torna-se uma metáfora do fechamento de um ciclo de vida do rapaz e o começo de outro, alegoricamente representado pelo “bago de luz” que se multiplica em outras luzes que passam a pontilhar “lá” e “acolá” (p.60), culminando

com a revelação, com o “desesconder”, da moça “alva”. Alçando à consciência tudo aquilo que até então era apenas “a oculta, súbita saudade” daquilo que “ele mesmo não sabia” (p. 59), o rapaz “compreende-se”, e a vaca torna-se presente dele para ela [a moça].

Necessário notar que, por detrás da fortuita revelação do amor, guiado por uma vaca, encontra-se toda uma poética e uma mitologia. Afinal, uma não exclui a outra; antes, é no mito que a poesia toma a palavra; e a palavra poética traz o mito, como já escrevera Benedito Nunes. (NUNES, p.09, 1998). Não se pode esquecer que a vaca se prende, também, ao mito do rapto de Europa. Foi uma vaca, marcada nos flancos com um disco branco, (lembramos que também a Vaquinha vermelha tinha uma marca) que Cadmo seguiu por toda a Beócia até o momento em que ela caísse de cansaço, conforme lhe ordenara o oráculo. Acompanhando a vaca e assistindo à sua queda, Cadmo entende que a profecia se cumprira; passando por provas e expiações, torna-se rei de Tebas e recebe, de Zeus, como esposa, Harmonia.

Em ambos os casos, não foi uma vaca a guia do fortuito encontro amoroso? Não teria sido a harmonia o que o “rapaz moço”, em última análise, encontrou na medida em que a moça dele se “desescondia”?

Certamente, são questionamentos que não visam a uma resposta totalizante; desejam, tão somente, reafirmar uma das muitas faces da genialidade do autor, amiúde discutida pela crítica, qual seja a necessidade de recriação das formas, a fim de lidar com “insuficiência das palavras para dizer de um mundo”<sup>40</sup> onde “não há parvoíces”. (p.60).

---

<sup>40</sup> Agradeço à Prof. Dra. Olgária Matos por ter me cedido, gentilmente, seu texto “Guimarães Rosa y la filosofía del lenguaje: xenofilia y hospitalidad”, mesmo antes de ser publicado nos Anais do Congresso Internacional Centenário de Dois Imortais: Machado de Assis e Guimarães Rosa, realizado em Belo Horizonte, em outubro de 2007, onde o apresentou em mesa redonda.

## 2.6. BREJEIRICES DE UMA AUDAZ NARRADORA

*Digo: uma flor! e, para além do esquecimento aonde minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo diverso dos sabidos cálices, musicalmente se levanta, idéia própria e suave, a ausente de todos os buquês. (Mallarmé)*

O pensamento por imagens, anterior à palavra, parece ser o ponto de convergência do mito e da poesia, o que os torna descendentes de uma mesma família; daí Nunes afirmar que “no mito, a poesia já tomou a palavra; e a palavra poética traz o mito em botão”.<sup>41</sup> Se, nas sociedades arcaicas, o homem pensava por imagens, recriando, através dos rituais, determinadas realidades, parece impossível fazer poesia sem se pensar, também, na experiência da imagem; afinal, o que é a metáfora, senão um símbolo, uma imagem? É bem verdade, também, como já escrevera Sônia Viegas<sup>42</sup>, que o homem, ao atingir o pensamento lógico, abandona o pensamento por imagens, que é a forma, por excelência, de a criança falar.

No conto “Partida do audaz navegante”, assim como em “Seqüência”, “tudo vai para a poesia”<sup>43</sup>, levando consigo o mito que, por sua vez, cria um mundo através do ato de nomear da “poetista” Brejeirinha com “seus segredos sem acabar” e suas “infimículas inquietações”. (PE, p. 102). A estória, narrada por alguém do grupo familiar, íntimo, portanto, dos acontecimentos, dá-nos conta de uma menina, “Brejeirinha”, caçula da

---

<sup>41</sup> NUNES, Benedito, “O Mito em Grande Sertão: Veredas”. Belém, agosto de 1998. Fax. Apresentada oralmente no I Seminário Internacional Guimarães Rosa.

<sup>42</sup> VIEGAS, Sônia. “Mito: Pensar por imagens”. In. Caderno de textos. Belo Horizonte, n. 2 set 1994.

<sup>43</sup> ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p. 314..

família, de cujo rosto se via “primeiro os cabelos, compridos, lisos, louro cobre; e, no meio deles, coisicas diminutas: a carinha não-comprida, o perfilzinho agudo, um narizinho que-carícia.” (p.100). O passatempo preferido de Brejeirinha é especular e, por não saber o significado exato de muitas palavras “eruditas”, mas, de toda maneira, seduzida por elas, as emprega à revelia, criando, com isso, narrativas que mudam e se completam segundo a sua vontade. Dentre as muitas por ela criadas, a estória de um “aldaz navegante” (escrito mesmo com L) ganha uma dimensão excepcional por contagiar todos os ouvintes – Pele, Ciganinha e Zito, irmãs e primo, respectivamente, fazendo, assim, que participem, junto com ela, da construção da estória.

O primeiro elemento que se deseja discutir no conto é mesmo a linguagem extremamente poética de Brejeirinha que pensa e fala por imagens, não abstratamente, o que se deve, em primeira instância à sua idade. Afinal, todos nós sabemos que, na etapa que precede à linguagem, ou seja, antes do desenvolvimento do pensamento abstrato, a criança recorre às imagens para dizer do mundo à sua volta. Não seria este o mesmo processo do poeta? Falar através de imagens?

Não é outra a forma com que nossa protagonista se relaciona com o mundo; o que ela faz não é outro senão poesia. Jogando com palavras desconhecidas, cujo sentido ainda não consegue alcançar, mas apaixonada pelo seu estrato fônico, ela cria imagens, criando poesia, e as palavras passam a viver autonomamente, explicando-se a si mesmas, na sua realidade concreta. É o que parecem nos dizer as proposições formuladas por Brejeirinha, como esta em que ela “com superior modo e calor de expressão” (p.101) diz ao primo Zito: -“**Zito**, tubarão é desvairado, **ou** é explícito **ou** demagogo?”<sup>44</sup> Repare, pois, que a “poetista” não está perguntando ao primo o que é tubarão, ela o está afirmando, a partir de uma certeza de que o tubarão outra coisa não é,

---

<sup>44</sup> Os negritos são do autor João Guimarães Rosa.

senão “desvairado” ou “explícito” ou “demagogo”. O que se tem aí é o estrato fônico - é o significante sonoro orientando uma relação de significação, unindo, em um enunciado, palavras que não mantêm uma correlação de sentido. A esse respeito, parece-me bastante oportuna a colocação de Otávio Paz acerca daquilo que denominou “as núpcias dos contrários”. Escreve o autor:

Há, enfim, imagens que realizam o que parece ser uma impossibilidade, tanto lógica quanto lingüística: as núpcias dos contrários. Em todas elas – apenas perceptível ou inteiramente realizado – observa-se o mesmo processo: a pluralidade do real manifesta-se ou expressa-se como unidade última, sem que cada elemento perca sua singularidade essencial. As plumas são pedras, sem deixar de ser plumas. A linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia escapar-lhe. (PAZ, 1996, p. 49).

Em outro trecho, ainda em conversa com o primo, o discurso de Brejeirinha aponta para uma outra característica do pensar e falar por imagens que é justamente a intersubjetividade. Ao contrário da reflexão puramente abstrata que, devido à necessidade premente da comunicação, pressupõe a objetividade como condição *sine qua non*, o pensamento por imagem, a linguagem poética está marcada pelo “eu” que a profere. E parece ser essa a intersubjetividade a que se refere o narrador ao dizer que “Brejeirinha tinha o dom de apreender as tenuidades: delas apropriava-se e refletia-as em si – as coisas e a pessoa das pessoas.” (p. 102). Explico-me.

Brejeirinha capta, intuitivamente, que Zico, em não responder às suas indagações, não estava bem, pelo contrário, “desesperado de repente, controversioso-culposo, sonhava ir-se embora, teatral, debaixo de chuva”. (p. 101-102). O fato é que Ciganinha e Zito, que viviam em “experiência de felicidade” (p.103), naquela manhã “nem muito um do outro se aproximava, antes paravam meio brigados, de da véspera, de uma briguinha grande e feia” (p. 101). Diante disso, Brejeirinha, em mais uma das suas poesias,

pergunta: “-‘**Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-õ-ongue no mar, navegante que o nunca-mais, de todos?**’”<sup>45</sup> (p. 102).

O que se vê, aí, refletido na pergunta de Brejeirinha, é, exatamente, o desejo de Zico, de fugir para longe. Mas a “poesia” de Brejeirinha acaba dando vazão, ainda que “fictícia”, àquilo que o deixava “desesperado” e “controversioso-culposo”; e ele, vencido pela “poetista”, começa a “sorrir, feito um ar forte”. (p.102).

Repare-se, pois, que as narrativas poéticas que a menininha constrói, a partir das suas “infimículas inquietações” (p. 101) e de sua capacidade de “apreender as tenuidades”, (p.103) desembocam numa outra narrativa, presidida pelo narrador que nos conta sobre Brejeirinha e seu narrar. Uma espécie de *mise en abyme* efetiva-se, então, por um narrador que, muito próximo ao narrado, deixa-se contagiar pelas estratégias narrativas de uma narradora audaz: Brejeirinha.

A personagem, não conseguindo que Zico se tornasse “o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, [...] navegante o que nunca-mais” (p.102), cria, “empolgada”, um novo ator para sua estória: “o aldaz navegante”. Assim começa, ainda em casa, a sua estória, cujo público, formado por Ciganinha, Pele e o primo Zico, intervém, a princípio, com críticas.

“O Aldaz Navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Êle foi num navio, também, falcatruas. Foi de sozinho. Os lugares eram longe, e o mar. O Aldaz navegante estava com saudade, antes, da mãe dele, dos irmãos, do pai. Ele não chorava. Ele precisava respectivo de ir. Disse: - “Vocês vão se esquecer muito de mim?” O navio dele, chegou o dia de ir. O Aldaz Navegante ficou batendo o lenço branco extrínseco, dentro do indo-se embora do navio. O navio foi saindo do perto para o longe, mas o Aldaz navegante não dava as costas para a gente, para trás. A gente também inclusive batia as lenços brancos. Por fim, não tinha mais navio para se ver, só tinha o resto de mar. Então, um pensou e disse: -“Ele vai descobrir os lugares, que nós não vamos

---

<sup>45</sup> Todos os negritos são do autor.

nunca descobrir...” Então e então, outro disse: -“Ele vai descobrir os lugares, depois ele nunca vai voltar...” Então, mais, outro pensou, pensou, esférico,e disse: -“Ele deve de ter, então, a alguma raiva de nós, dentre dele, sem saber...” Então, todos choraram, muitíssimos, e voltaram tristes para casa, para jantar... Pele levantou a colher:-**“Você é uma analbetinha “aldaz” (...) “Porque você inventa essa história de de tolice, boba, boba?”**(ROSA, 1977, p.102). (grifos do autor).

A essa primeira tentativa de Brejeirinha, segue a desaprovação da irmã Ciganinha que, chamando-a de “Analfabetinha aldaz”, questiona: **“Por que você [Brejeirinha] inventa essa história de de tolice, boba, boba?”** (p.102). Brejeirinha, no seu “avançar afirmações”, responde à irmã “falsa a beatinha” (é como ela entende o termo “analfabetazinha”) que as inventa (referindo-se às estórias) **“Porque depois pode ficar bonito, uê!”** (p. 102), numa clara demonstração de que é, de fato, uma narradora, no sentido benjaminiano do termo, com plena consciência das mudanças e incorporações que caracterizam o processo das narrativas orais.

Se a primeira versão da narrativa do “Aldaz Navegante” foi criada no espaço íntimo da casa, na cozinha, “perto do fogo familiar” (p.102), os seus desdobramentos se darão em um outro espaço, o espaço mítico do rio. Assim que a chuva cessou, “soltaram-se as galinhas do galinheiro e o peru, [...] o céu tornava se azul e a manhã se faz de flores” (p.103), de modo que todos se alegraram, pedindo “licença de ir espiar o riachinho cheio”. (p.103).

Assim, neste aberto espaço, Brejeirinha acocorada e entretida com “o subir e alargar-se da água, com os mil-e-um movimentos supérfluos” (p.104), retoma sua narrativa solicitando a atenção de Ciganinho e Zito que devem ouvi-la:

Mas, sem se desagachar, logo gira nos pezinhos, quer Ciganinha e Zito para ouvirem. Olha-os.

-“O Aldaz Navegante não gostava de mar! Ele tinha assim mesmo que partir? Ele amava uma moça, magra. Mas o mar veio, em vento, e levou o navio dele, com ele dentro, escrutínio. O Aldaz Navegante se lembrava muito da moça. O amor é original ...(...)

-“...Envém a tripulação...Então, não. Depois, choveu, choveu. O mar se encheu, o esquema, amestrador...O Aldaz Navegante não tinha caminho para correr e fugir, perante, e o navio espedaçado. O navio perambulava...Ele, com o medo, intacto, quase nem tinha tempo de tornar a pensar demais na moça que amava, circunspectos. Ele só a prevaricar...O amor é singular...”

- E daí?

-“A moça estava paralela, lá, longe, sozinha, ficada, inclusive, eles dois estavam nas duas pontinhas da saudade...O amor, isto é...O Aldaz Navegante, o perigo era total, titular...não tinha salvação...O Aldaz ....O Aldaz...”

- “Sim. E agora? E daí?” – Pele intimava-a.

-“Aí? Então...então...Vou fazer explicação! Pronto. Então, ele acendeu a luz do mar. E pronto. Ele estava combinado com o homem do farol...Pronto. E...”

-“Na-ão. Não vale! Não pode inventar personagem novo, no fim da estória, fu! E-olha o seu “aldaz navegante”, ali. É aquele...”. (ROSA, 1977, p. 105) (grifos meus).

Embora longa, a transcrição visa, sobretudo, a chamar a atenção para o movimento que faz a narrativa: de fechada, ela vai se abrindo, à medida que os ouvintes se movem em direção à sua construção. Assim, Pele, Ciganinha e Zito ora interpelam (“E daí?”), ora intimam (“Sim. E agora? E daí?”), ora corrigem (“Não pode inventar personagem novo...”), todos colaborando, enfim, na construção da narrativa. Nessa cooperação, os ouvintes são tocados pela estória, como Ciganinha e Zito, por exemplo. Os dois que antes “calavam-se, muito às tortas, nos comovidos não-falares” (p.103), depois de ouvirem parte da narrativa, “sorriram. Riram juntos”. (p.105). Ambos não só riem como também, junto aos outros, resolvem enfeitar o aldaz navegante, figurado na “coisa vacuum” [...] “obra pastoril no chão de limugem” (p.105), em cuja “eminência, crescera um cogumelo de haste fina e flexuosa, muito longa: o chapeuzinho branco.” (p.105). A semelhança sugerida entre “o bovino”, como lhe chamava Brejeirinha, e o seu “Aldaz Navegante”, não lhe agradou, até o momento em que viu as flores desmanchando-se do

ramalhete de Pele e valendo-se “das ocasiões” (p.106), espetou-as no “concrôo do objeto”, além de outras “folhas de bambu, raminhos, gravetos” e, assim, a “matéria, o bovino, se transformava”. (p.109). Transformada “a coisa vacuum”, o “Aldaz Navegante” se corporifica, exigindo, agora, uma revisão da estória até então narrada.

**-“Então? A estória não vai mais? Mixou?”**

**-“Então, pronto. Vou tornar a começar. O Aldaz Navegante, ele amava a moça, recomeçado. Pronto. Ele, de repente, se envergonhou de ter medo, deu um valor, desassustado. Deu um pulo onipotente...Agarrou, de longe, a moça, em seus abraços...Então, pronto. O mar foi que se apavorou-se. Arres! O Aldaz Navegante, pronto. Agora acabou-se, mesmo: eu escrevi-“Fim”!” (ROSA, 1977, p. 106). (negritos do autor).**

Note-se que Brejeirinha reformula e reconta a estória, atenta, também, à experiência dos seus ouvintes, que acaba incorporada às suas narrativas. É, pois, o que se percebe, quando o “Aldaz Navegante” está pronto para romper o chão e partir a fim de “descobrir os outros lugares” (p.107). Àquela altura, cada um envia, “por ele, um recado, uma coisa, para o mar”, (p.107): “Zito põe uma moeda. Ciganinha, um grampo. Pele, um chicle. Brejeirinha – um cuspinho” (p.107), que, de certa forma, alude à oralidade, ao narrar. E assim, haverá, ainda, um recontar da “verdadeira estória”:

**-“Agora, eu sei. O Aldaz Navegante não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio... pronto:e virou vagalumes...” (ROSA, 1977, P. 107).**

A estória “verdadeira” torna-se, então, aquela que traz em si a cooperação de todos, na qual Brejeirinha assimila as “tenuidades” e a experiência alheia, como a da se Ciganinha e Zico, que assim como o Aldaz Navegante e a moça, ficaram juntos, “segredando [...]

nas pontinhas da realidade” e “se disseram, assim eles dois, coisa grandes em palavras pequenas”. (p.106). Afinal, “alguma coisa se agitava neles, confusa – assim rosa-amor-espinhos-saudade.” (p. 107).

### CAPÍTULO 3

#### “TUDO NÃO ESTÁ ESCRITO E PREVISTO?”<sup>46</sup>: O SENTIDO DO TRÁGICO EM PRIMEIRAS ESTÓRIAS.

*Somos joguete dos fatos:  
cedei aos fados.  
Nossos cuidados, inquietos,  
não podem mudar os fios do fuso fatal.  
Tudo o que fazemos vem do alto,  
e Láqueses guarda os destinos fiados por sua roca  
que sua mão jamais fiará de novo.  
(Édipo, Seneca)<sup>47</sup>*

*O que lá em cima, nos espaços incomensuráveis, se  
move de forma estranha e violenta, anima e mata  
sem conselho nem juízo, talvez conforme outra  
medida, conforme outro número é medido e  
calculado, mas será sempre misterioso para nós.  
(Goethe).*

*O trágico não vem a conta-gotas.  
(Rosa).*

Se, nos contos até agora estudados, pretendeu-se analisar o processo empregado por Rosa, à guisa de recriação de alguns mitos, principalmente, o cosmogônico e os de origem, o presente capítulo cuidará de examinar a forma rosiana dada ao mito em sua etapa posterior, ou seja, na fase em que se encontra “conformado” ao gênero dramático, com todas as alterações que a transposição oralidade-escrita comporta. Conforme já foi dito em outro lugar deste trabalho, o mito, enquanto narrativa oral, goza de algumas características como a fluidez, por exemplo; daí existirem inúmeras variantes mitológicas. O mesmo não se verifica, pois, a partir do momento em que tais mitos são

---

<sup>46</sup> PE, p. 55.

<sup>47</sup> Cito, aqui, a versão de Édipo, de Sêneca, traduzida do original latino por Johnny José Mafra. In: MAFRA, Johnny José. *Sêneca. Édipo*. Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982. É da mesma edição que me valerei em alguns momentos da análise, para discutir como Rosa recriou os temas da tragédia grega, lançando mão ora do Édipo de Sófocles, ora, de Sêneca.

trabalhados, pelos poetas, na arte trágica. A esta altura, a fluidez, que lhe era característica, cede lugar à fixidez agenciada pelas regras e características próprias do gênero. Todavia, essa “fixidez” que se dá a conhecer na passagem do mito à tragédia não deve ser entendida como uma fixidez também dos sentidos ali contidos. Em uma leitura apressada, o entendimento de que à fixidez do gênero trágico corresponderia uma visão totalizante do mundo, pode impor-se ao analista. Contudo, o adjetivo cabe, mesmo, é à praxis mítica - é nela que o sentido já é dado. O mito e a sua capacidade de instaurar realidades, é preciso que se repita, não são jamais questionados; aceita-se-os simplesmente. Com o trágico, o processo é inverso. A transposição para a escrita faz que o mito perca seu sentido totalizante e que seja substituído pela ambiguidade e polissemia da escrita. Portanto, à forma fixa do gênero trágico não corresponderá uma visão totalizadora do mundo; antes, o homem, ali, aparecerá como problema, um ser marcado pela falta, pela *hybris*, devido à ordem em que se inscreve, ou, em outras palavras, aparecerá como um homem trágico. É nesse sentido que Gerd Bornheim (BORNHEIM, 2004, p.72) vai afirmar que “o homem como homem, em sua condição de homem, não é trágico.” Para o autor, não se pode entendê-lo [o homem] como a “única perspectiva possibilitadora do trágico” (p.73). Mesmo sendo um dos “pressupostos fundamentais”, não se pode esquecer de um outro, não menos importante, que é “constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem” (p. 73) ou, em outras palavras, a ordem em que este se insere que, segundo Bornheim, pode ser “o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo (e sobretudo) o sentido último da realidade.”(p.74).

Partindo, pois, de tal definição, é que se deseja ler os contos “Fatalidade” e “A benfazeja”, sendo este último, a meu ver, um dos mais belos e fortes textos de

*Primeiras estórias*, no tocante à recepção, ou seja, na fruição do sentimento do trágico por parte do leitor.

Em “A benfazeja”, deseja-se examinar os elementos temáticos do mito de Édipo, muitos recolhidos por Sófocles, na tragédia de *Édipo – Rei*, mas, ainda, outros que foram usados por Sêneca, pois, ao que tudo indica, e mais adiante se tratará desse aspecto, Rosa vai fundir, no mencionado conto, elementos de mais de uma variante do mito.

Além dos aspectos temáticos, será examinada, ainda, a forma em que se estrutura a tragédia, de modo a entender algumas transfigurações operadas por Rosa, em seus contos. Não me parece descabido lembrar que não se enseja um trabalho comparativo entre Rosa e a tragédia; o que proponho, de fato, é o estudo do texto que visa a identificar, em si próprio, pelo estilo e técnica rosianos, propriamente ditos, os mecanismos que efetivam o trágico. Em suma, o objeto de análise é o texto rosiano e os diversos artifícios trágicos que se metamorfoseiam nas narrativas, fazendo que o conto nos remeta ao trágico, mas continue sendo um conto, sólido o bastante para veicular os elementos daquele universo.

### 3.1. “O DONO DO CAOS”<sup>48</sup>: O SENTIDO DO TRÁGICO EM “FATALIDADE”

*“Só quem entendia de tudo eram os gregos. A vida tem poucas possibilidades.”. (ROSA, 1977, p. 51)*

Na contramão de boa parte dos narradores de *Primeiras estórias*, que mantém uma íntima relação com a matéria narrada, o narrador de “Fatalidade” limita-se ao relato do “caso” que se deu com seu “Amigo”, homem “de vasto saber e pensar, poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia” (...), e por ser “fatalista como uma louça”, (p.51) costumava afirmar que “a vida tem poucas possibilidades”. (p.51).

Sem maiores intromissões, ou mesmo sem refletir, aparentemente, acerca do assunto, o narrador restringe-se à condição de testemunha dos fatos que envolveram seu “Amigo” e um “homenzinho, recém-aparecido na cidade”, (...) “por apelido Zé Centralfe”. Este, um “caipira (...) miúdo, moído” (p.51) que, a fim de não “transpassar a lei” (p.53), procura o delegado “fatalista”, para que se encarregue do caso do Herculino Socó, “Horripilante badameco”, “o homem nominoso”, que se “engraçou desbrioso com a sua mulher” (p.52), perseguindo o casal [Zé Centralfe e a esposa] para qualquer lugar que fosse (p.53). Assim, a par de toda a situação e já “sorrindo agradado para o Zé Centralfe” (p.53), o “amigo-delegado” acena, “através de atos”, para a “chave do jogo” que, tão logo entendida, faz o “homenzinho” sorrir e sair, acompanhado, à distância, pelo “dono do caos”, o delegado. Sem muito esforço, Zé Centralfe encontra, “fatalmente”, o Herculino que morre com duas balas, conforme estava “escrito e

---

<sup>48</sup> PE, p. 54.

previsto”, sendo a causa da morte, segundo o delegado, “resistência à prisão, constatada” (p.55).

Em uma primeira leitura, certamente não passará despercebido aos olhos do leitor os vários signos, que surgem ao longo da narrativa, sugerindo uma configuração do universo trágico dos gregos. Além da afirmação explícita do protagonista de que “só quem entendia de tudo eram os gregos” (p.51), encontramos, aqui e ali, outras expressões que também nos levam ao mundo helênico, como o próprio título do conto “fatalidade”, que nos remete, de plano, à questão da moira, do destino; afinal, como o delegado-protagonista assevera: “tudo não é escrito e previsto?” (p.55). Também podemos pensar no nome do personagem “Herculinão” como um “apequenamento” do Hércules grego. O termo [apequenamento] não assume, aqui, qualquer acepção pejorativa. Trata-se, tão somente, da minimização de alguns aspectos do gênero tragédia, uma vez que não se pode pensar no clássico com toda a sua inteireza por se tratar, aqui, de um conto, de uma narrativa, portanto, de outro gênero.

Embora o protagonista, através de apologias, deixe transparecer, em mais de uma ocasião, que a sua filosofia é pautada por aquela outra, helênica, onde o *fatum* ocupa um lugar proeminente, o que se dá, na verdade, é a apropriação do conceito de fatalidade, à guisa de manipulá-lo, de acordo com a sua conveniência.

Tal prática de manipulação não parece ser um fato isolado na conduta do delegado, pelo menos é o que fica sugerido, quando o narrador nos conta, *en passant*, do tratamento dado ao jovem “Joãozinho do Cabo-Verde”, que, embora famigerado bandido, gozava da simpatia daquele, passando, por isso, “definitivo para o lado paulista, a fim de com ele jamais ter de ver-se em confusão” (p.52). O mesmo não se deu com o Herculinão Socó, cuja presença “desmerecia a mínima simpatia humana” por parte do delegado. (p.52).

Percebe-se, pois, que o nosso “fatalista” age segundo uma lógica bastante peculiar; de acordo com as suas simpatias e antipatias, estabelece uma dinâmica fatalista que mantém a narrativa em dois planos: o dos deuses e o dos homens.

Certamente não será demais lembrar, aqui, que a palavra fatalidade <sup>49</sup> é um termo de origem latina que leva a “*fatum*, da mesma raiz do verbo *fari*, que significa ‘falar’. *Fatum*, ‘o que se fala’, é o mesmo que *destino*, do verbo *destinare*, ‘determinar’, ‘designar’, e traduz-se em grego pela palavra *heimarméne*” de cuja raiz vem o vocábulo *Moirá*, que, de acordo com Johnny Mafra, “significa ‘parte’ ou ‘lote’”, passando a designar aquilo que a cada um cabe em sorte na vida, ou seja, o destino”. (MAFRA, p.11). A definição de “fatalidade”, acima apresentada, vem, pois, corroborar com a temática do conto, uma vez que se prende, também, a dois planos, no caso, a dois campos semânticos: do dizer e do designar.

Esses dois planos, dos deuses e dos homens, a que se vincula a *moira* grega, parecem ser o arcabouço da narrativa, à medida que o “protagonista –delegado” vale-se, no seu discurso, do sentido de fatalidade, conforme os gregos o empregaram, tecendo-lhe, inclusive, elogios. Mas, por outro lado, nas suas práticas, torna-se, ele mesmo, um deus, a quem foi “delegado” o poder de decidir os destinos.

Note-se que, em um primeiro plano, que chamaremos de superficial, o narrado é pontuado por uma série de afirmações fatalistas, que ora ficamos sabendo pelos discursos diretos, ora por descrições do narrador. Vejamos.

**–“A vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio.”** Meu Amigo sendo fatalista. (p.51)

---

<sup>49</sup> Está se tomando aqui o termo “fatalidade” de Johnny Mafra. O título *HYBRIS – A essência da tragédia* (no prelo), constando de “Temas fundadores da literatura ocidental”. Vali-me de uma fotocópia cedida pelo autor, Johnny Mafra. O trecho citado está localizado à p.10 da referida cópia.

(...)

-“**Só quem entendia de tudo eram os gregos. A vida tem poucas possibilidades.**” Fatalista como uma louça, o Meu Amigo. (p. 51)

(...)

-“**Se o destino são componentes consecutivas gerais de pessoa, tempo e lugar...e o karma...**” (p.51)

Ou ainda:

-“**Tudo não é escrito e previsto? Hoje, o deste homem. Os gregos...**” (p.55).

(...) –“**Esta nossa Terra é inabitada.**” (p.55). (negritos do autor).

Perceba-se, assim, que nesse plano, a fatalidade se configura pelo ato do dizer. É através das referências ao destino (“tudo não está escrito e previsto?”), aos gregos (Só quem entendia de tudo eram os gregos), às especulações filosóficas do lugar do trágico (“A vida tem poucas possibilidades”, “Esta nossa terra é inabitada”) que vislumbramos o *fatum*, a *moira*.

Já no segundo plano, aqui denominado de plano da ação, o ato de dizer não se manifesta; muito pelo contrário, toda a trama, que desemboca na morte do Herculínio Socó, é tecida no puro silêncio, “sem voz”. (p.54). Apenas com acenos e insinuações o delegado “puxa à lição” Zé Centralfe que, a certa altura, “se arregalou- de desperto”, decifrando “a chave do jogo”. (p.54).

Meu amigo fez uma coisa. Virou, por metade, o rosto, para encarar , aquela carabina. Sério, carregando o minuto. Só. Sem voz. Mais nela se afirmando a vista, enquanto umas quantas vezes rabeava com os olhos, na direção do homenzinho; em ato, chamando-o a que também a olhasse, como que ele acenasse em alguma coisa. Sem tanto, que deu: -“**E eu o que faço?**” – na direta perguntação.

Surdeava 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. Disse: -“**Ah..**” (ROSA,1977, p.54). (negritos do autor).

Vê-se, pela transcrição, que nenhuma orientação verbal é dada a Zé Centeralfe; passo a passo, gesto a gesto, o delegado vai insinuando, delineando sua intenção até o momento em que tudo se torna claro ao marido ofendido.

Dessa forma, o segundo plano da narrativa conduz a “fatalidade”, na acepção de “determinar”, “designar”, não mais no sentido de dizer, do falar, remetendo-nos ao “destino”, força superior e externa, contra a qual se tornam impotentes todas as iniciativas humanas”. (MAFRA, p.11).

Todavia, essa força superior e externa, que muda o curso da vida humana, ou seja, o *fatum*, desemboca, no conto, na própria figura do delegado. É ele quem incorpora o lugar dos deuses, no que diz respeito à ordem inexorável a que se insere o homem na perspectiva trágica, determinando-lhe os limites. Pela sua “marca de autoridade” (p.52), decide, “aponta” os destinos, como o de Herculínio Socó.

A esse respeito, parece-me bastante elucidativo outro comentário de Johnny J. Mafra<sup>50</sup> acerca da moira grega. Segundo o autor, ela identifica-se com Zeus, uma vez que “exprime o fado de cada um e é a expressão da essência divina, particularmente na manifestação de dois atributos: justiça e providência.” (MAFRA, p.11).

Não parece ser outra a posição do protagonista na trama senão a de um deus que, resguardado por aqueles atributos que a condição de delegado lhe dava, vale-se deles, à maneira de tornar o “Outro” fantoche de um destino por ele determinado, “o dono do caos” (p.54), conforme nos diz o narrador. Vejamos, pois, o episódio da morte do Herculínio:

(...)

Meu amigo sendo o dono do caos. Porém, revistando sua arma, se o tambor se achava cheio. Disse: - **“Sigamos o nosso carecido Aquiles...”** Pois se pois.

(...)

E - de repente e súbito – precipitou-se a ocasião: lá vinha, fatalmente, o outro, o Herculínio, descompassante. Meu Amigo soprou um semi-

---

<sup>50</sup> MAFRA, J.J. *HYBRIS – A essência da tragédia*. P.11.

espirro, canino, conforme seu vezo e uso, em essas, em cheirando a pólvoras.

E...foi: fogo, com rapidez angélica: e o falecido Herculínio, trapuz, já arriado lá, já com algo entre os próprios e infra-humanos olhos, lá nele – tapando o olho-da-rua. Não há como o curso de uma bala; e- como és bela e fugaz, vida!

Três, porém, haviam tirado arma, e dois tiros tinham-se ouvido? Só o Herculínio não teve tempo. Com outra bala, no coração. Homem lento.

O Centralfe se explicou: - **“Este iscarotes...”**

Meu Amigo, não. Disse um “Oh” polissilábico, sem despesas de emoção. Disse: -**“Tudo não é escrito e previsto? Hoje, o deste homem. Os gregos...”**. Disse: **“Mas... a necessidade tem mãos de bronze...”** Disse: **“Resistência à prisão, constatada...”** Dissera um “não”, metafisicado. (p.54 -55) (negritos do autor).

Como “dono do caos”, o delegado forja, pois, a “fatalidade”, à medida que cria, através de insinuações e mentiras, toda uma situação na qual a violência se sobrepõe à instância legal, levando Centralfe a abrir mão, inclusive, de “puxar pelos seus direitos” (p.53) e, junto com aquele, executar Herculínio, alegando, posteriormente, “resistência à prisão, constatada” (p.55).

O conto parece sugerir, em última análise, uma desconfiança sobre o sentido do destino, do *fatum*, da “fatalidade” na vida do homem, podendo ser apreendido, na narrativa, através da conduta das personagens, mas, principalmente, pelo relato de um narrador que, querendo-se neutro, deixa escapar, pelas frestas, uma “risada e meia”<sup>51</sup>, ao pontuar as ações daquele a que denomina, ironicamente, “Meu Amigo”.

---

<sup>51</sup> A expressão “Risada e meia” é utilizada por Rosa, em “Aletria e Hermenêutica”, ao se referir ao papel que o chiste desempenha ao escanchar “os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”. In. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia – Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969. p.3.

### 3.2. “LOBA E CÃO”<sup>52</sup>: FIGURAÇÕES DO DUPLO EM “A BENFAZEJA”

*A cor do carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco.* (ROSA, 1977, p. 113).

Seguindo a tradição dos narradores de *Primeiras estórias* que, em boa parte dos contos, narra, “colando-se” à matéria narrada, em “A benfazeja” o encontraremos de maneira não muito diversa. *In media res*, bem ao gosto da arte dramática, começa a narrativa já com a figura do narrador, nas primeiras linhas, inquirindo de alguém (àquela altura não se é possível ainda determiná-lo) se algo já realizado teria valido ou não a pena. Observa-se, assim, desde o início do conto, um “tom” que se divide entre o acusar, o chamar à razão e o mediar. A estória trata da “Mula - Marmela”, uma mulher vista pelos seus concidadãos como alguém “tão fora da vida exemplar de todos” (PE,113). Sua descrição física, pontuada, aqui e ali, como “de esticado esqueleto”, “a que tinha dor nas cadeiras”, “com sestro de égua solitária”, que “farejava” o lobum”, aponta e sugere a condição bestial como a veem. “Velha e feia, feita tonta” ( p.109), Marmela é guia de cego, do seu enteado “Retrupé”, filho do finado “Mumbungo”, marido dela. Todos, “uns pobres, de apelido”. (p. 110). No lugarejo onde moram, as pessoas os recriminam, não só o pai, “hediondo, o cão de homem, calamidade horribilíssima”, mas, também, aquele “Retrupé”, que era “o filho-tal-pai-tal; o cão na prática verdade”. (p.112).

---

<sup>52</sup> PE, p. 110.

Morto Mumbungo, o assassinato é atribuído a ela, da mesma forma que a cegueira e a morte posterior do enteado Retrupé. Embora aliviados pela morte dos dois, do pai e do filho, os moradores do lugar só “não a acusaram e prenderam, porque maior era o alívio de a ver partir, para nunca.” (p.117). Assim, logo após acompanhar “o cego Retrupé às consolações” (p.117), Marmela deixa o povoado; mas, antes de sair, avista “aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre”; pega-o às costas e o leva dali, livrando o vilarejo da “pestilência perigosa”. (p.118).

Feito este breve parêntese à maneira de reavivar o enredo, voltemos, pois, ao narrador. Temos, em “A Benfazeja”, um narrador que, embora faça questão de assinalar a sua condição de “estrangeiro” ao afirmar que é “de fora” (p.111), o que se observa é um narrador marcado por um tom que revela uma onisciência especial. É ele, o narrador, quem efetiva, no conto, a forte reflexão sobre a identidade das personagens, seus destinos e sua sorte. Assim, o narrador, ao explicitar a sua condição de “ser de fora”, mas, ao mesmo tempo, narrando de dentro dos fatos, inscreve o texto, sob o signo do duplo, já que se constrói por detrás de um pseudodistanciamento para desconstruir pensamentos e juízos de valor já cristalizados pela comunidade, bem como para mediar a relação desta com a Mula – Marmela. Pode-se reconhecer, aqui, o “contar desmanchando” a que se refere Cleusa P. Passos, ao analisar outro texto rosiano. Escreve a autora que o *contar desmanchando* é um “procedimento que, de um lado, constrói cenas e personagens, expõe dados sociais e psíquicos, desperta no leitor ressonâncias sutis de causos e estórias (...) e, de outro, os desenreda”. (PASSOS, 2001, p. 22).

Ora, em “A benfazeja”, o narrador não se limita à exposição dos fatos; ele os faz para, em seguida, levar o ouvinte à reflexão; afinal, não se é possível atentar no outro, quando “vive-se perto demais”. (p.109).

Soubessem-lhe ao menos o nome. Não; pergunto, e ninguém o intéia. Chamavam-na de a “**Mula – Marmela**”, somente, a abominada. (...) Viam-lhe vocês a mesmez – furibunda de magra, de esticado esqueleto, e o se sumir de sanguexuga, fugidos os olhos, lobunos cabelos, a cara ... (...)

E nem desconfiaram, hem, de que poderiam estar em tudo e por tudo enganados? Não diziam, também, que ela ocultava dinheiro rapinicado às tantas esmolos que o cego costumava arrecadar? rica, outromodo, sim, pelo que do destino, o terrível. Nem fosse reles feiosa, isto vocês poderiam notar, se capazes de descobrir-lhes as feições, de sob o sórdido desarrumo, do sarro e crasso; e desfixar-lhe os rugamentos, que não de idade, senão de crispa expressão. Lembrem-se bem, façam um esforço. Compeem-lhe as palavras parcas, os gestos, uns atos, e tereis que ela se desvendava antes ladina, atilada em exacerbo. (ROSA, 1977, p.109) (grifos meus).

Repare-se, pois, que o processo observado por Passos (2000), consiste mesmo em “expor a opinião corrente” da comunidade acerca da Mula-Marmela para, em seguida, desarticulá-la. Contudo, parece-me que o narrador, neste caso, vai além. Ao desconstruir os juízos de valor que a comunidade cria em torno da personagem, através de questionamentos, ele não só tenta mediar a relação entre os dois pólos, como também ele constrói, para si, um ouvinte sensível e solidário que não corresponde ao seu interlocutor “real”.

Este aspecto do narrador rosiano, de intervir, solidariamente, na ação narrada, tentando aproximar a personagem Marmela e seus concidadãos, levando-os a refletir, sugere a uma transfiguração das funções do coro trágico naquilo que tem de contemplativo e de expressivo, na tensão que caracteriza o ápice do *pathos*. Em “O teatro épico”, Anatol Rosenfeld comenta essa função, escrevendo:

Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o “autor”, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão. [...] Representante da *polis*- Cidade-Estado que é parte integral do universo – o coro medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo

mais amplo, em termos sociais e metafísicos. (Rosenfeld, 2.000, p.40)

Não parece ser outra a função do narrador em “A benfazeja”; assim como o coro, é ele quem contempla e reflete sobre o comportamento do povoado em relação à personagem.

Vejamos a cena que antecede à morte de Retrupé, o enteado de Marmela:

Diz-se que ela teria lágrimas nos olhos; que falou, soturna de ternuras terríveis: “**Meu filho...**” E olhou para uma banda, disse alguma coisa mais, como se falando ao outro; soluçava, também, pelo Mumbungo, seu reconduzido marido, por sua parte, de seu ato. Disso, vocês não quererão saber, são em-diabas confusões, disso vocês não sabem. E, se, para que? Se ninguém entende ninguém; e ninguém entenderá nada, jamais; esta é a prática verdade. (Rosa, 1977, p.117)

Perscrutando os momentos em que se manifestam “a função materna” daquela que “não pariu nem parirá nunca” (p.114) e o reconhecimento do outro com o qual a comunidade dizia haver “alguma concubinação” (p.115), o narrador inquire, chamando o povo à razão. Aflora-se, então, de dentro do lirismo do “narrador-corifeu”, o “reconhecimento” de mãe e filho, tal qual se dá a ver em Édipo de Sêneca. Ali, Jocasta, no momento em que antecede à sua morte, frente a Édipo, com a palavra “presa na garganta”, o pergunta: “Como te devo chamar? De filho por acaso?”, respondendo, ela mesma, em seguida, assim como o faz Marmela, “Tu és meu filho”. (MAFRA, 1982, p. 107).

Por último, mas ainda em relação ao narrador na sua função de coro, chamamos a atenção para o início da narrativa. Sabemos que o pensamento grego se expressa de modo organizado e que a exibição das peças trágicas eram representações de ações conhecidas *a priori*. Pois bem, ao que tudo indica, a narrativa rosiana vale-se da mesma estratégia. Vejamos como se inicia “A benfazeja”:

Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível. Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas. A gente não revê os que não valem a pena. Acham ainda que não valia a pena? Se, pois, se. No que nem pensaram; e não se indagou, a muita coisa. Para que? A mulher-malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida – e guia de um cego. Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado? (Rosa, 1977, p.109) (grifos meus.)

A narrativa *in media res* sublinha um fato já passado, já sabido. Note-se, pela transcrição, que o narrador encontra-se no tempo presente dos eventos (*Eu sei*) e questiona uma postura dos concidadãos frente a um fato que já acontecera. Ou seja, o narrador remete o interlocutor, que *a priori* não sabemos se os concidadãos de Marmela ou nós, leitores, para um tempo no qual os fatos já foram consumados.

Ao usar o verbo “achar”, no presente do indicativo, seguido do advérbio “ainda” e do verbo “valer” no pretérito imperfeito em “Acham ainda que não valia a pena?”, o narrador inquirir se “hoje”, diante de tudo o que se passou, dos eventos passados, os habitantes do vilarejo, ou nós, leitores, continuamos achando que “não valia a pena” o feito aparentemente realizado por ela, Marmela, ou seja, o assassinato de Mumbungo e Retrupé.

A dificuldade em definir o “outro”, a quem o narrador questiona, faz que o caráter duplo que começou a ser esboçado em filigrana, fortaleça ainda mais a base de diálogo entre o texto rosiano e a tragédia no que se refere à estrutura dual sobre a qual o conto se constrói. Já em uma primeira leitura, pode-se, facilmente, depreender, das páginas de “A benfazeja”, certa figuração do duplo, isto é, são reiteradas, ao longo do texto, imagens, predicções e mesmo situações que nos põem, de plano, em uma atmosfera dupla, dual e ambígua, que se estende do nome das personagens a vários outros planos

da narrativa. Segundo Passos (PASSOS, 2000, p.105), a trama sinuosa e ambígua de “A benfazeja” é sustentada “entre as sombras dos dizeres equívocos do lugarejo e a luz lançada pelo discurso narrativo”. Assim, segundo a autora, “oralidade e escritura, desconhecimento e saber, cegueira e visão perspicaz, maldade e ternura, disformidade e beleza, repetição e história (...) recuperam uma expressiva constante da obra rosiana: a dualidade”.

Um exemplo da duplicidade do conto pode ser percebido no ato mesmo de narrar. Primeiro, porque o próprio narrador não quer ser visto como um dos moradores do vilarejo, com todas as implicações que tal condição enseja. Valendo-se, portanto, da estratégia de lembrar ao povo de que é estrangeiro, (“Mas, eu indaguei. Sou de fora.” p.111), busca construir uma aparente imparcialidade ao defender Marmela. Entretanto, toda essa neutralidade se esvai à medida que ele mesmo, o narrador, cola-se à narrativa, chegando a se misturar àqueles, aos habitantes do vilarejo, e se tornar um deles:

Mas, se ela também se tivesse matado, que seria de vocês, de nós, à muitas mãos do Retrupé, que ainda não estava cegado, nos tempos; e que seria tão pronto para ser sanguinaz e cruel-perverso quanto o pai – e o que renega de Deus – da pele de Judas, de tão desumana e tremenda estirpe, de apavor? (ROSA, 1977, p. 114) (grifos meus).

Ao levantar a hipótese da morte de Retrupé, que teria sido assassinado por Marmela, o narrador chama os interlocutores à razão, fazendo-os lembrar de que estariam, todos, inclusive ele, subjugados às atrocidades do filho de Mumbungo que, àquela altura, não “estava cegado”. Repare, ainda, como a estrutura verbal “estava cegado” contribui para a duplicidade de sentido no enunciado. A opção pelo particípio (cegado) abre o enunciado para outras possibilidades de significação, uma vez que este está preso à categoria verbal, mas, ao mesmo tempo, afasta-se dela por não apresentar as noções de tempo, modo e número, aproximando-se dos adjetivos. Assim, é nos permitido ler o

enunciado, pelo menos, em duas acepções: que, àquela altura, o Retrupé ainda não tinha se tornado cego, ou, ainda, que, àquela altura, não tinham tornado o Retrupé cego. Percebe-se que o que está em jogo, aí, é a impossibilidade de delimitarmos o ativo do passivo, o agente do paciente. Teria o Retrupé se tornado um cego, como Édipo o fez? Ou teriam feito de Retrupé um cego, como o destino, a *moira*, o fizera a Édipo?

Se a dualidade que marca a tragédia advém, conforme atestam alguns autores<sup>53</sup>, do desdobramento do coro e do seu herói trágico, em “A benfazeja”, o narrador reafirma esse duplo, ao escolher um modo de narrar marcado pela tensão gerada pelo desdobramento entre presente e passado, não permitindo que se demarque, com exatidão, para quem se fala, ou seja, quem seriam os seus interlocutores.

Não é possível, pois, delimitar a quem se dirigem os questionamentos, as interpelações, as reflexões a que o narrador propõe. Ora o discurso se projeta à comunidade, ora, aos leitores. Posicionando-se no tempo do enunciado, o narrador parece chamar a atenção dos concidadãos de Marmela, em relação aos fatos passados, a ações que já se efetivaram, já concluídas. Note-se, pois, que os verbos, em todos esses momentos da narrativa, encontram-se no pretérito, perfeito ou imperfeito: “Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível.” (p.119) / “Diziam que, em outro tempo, ao menos, entre eles teria havido alguma concubinação.” (p.115) / “Vocês, distantemente, ainda a odiavam?” (p.117) / “E nem desconfiaram, hem, de que poderiam estar em tudo e por tudo enganados?” (p.109), “Vocês, de seus decretantes corações, a expulsavam.” (p.117).<sup>54</sup>

Por outro lado, a narrativa parece buscar também a nós, leitores. Neste ponto, é interessante notar o tom do discurso que não é mais o mesmo daquele que interpelava os

---

<sup>53</sup> A esse respeito ver “Tensões e ambigüidades na tragédia grega”, in: VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p.09-24. E ainda: LESKY, Albin. *A tragédia Grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

<sup>54</sup> Todos os grifos nestas passagens são meus.

concidadãos. Agora, como se nós, leitores, fôssemos espectadores de uma cena de teatro que começa sem mediação, o narrador substitui o tom interpelador por outro, mais lírico, com um caráter mais contemplativo, reflexivo, mesmo quando usa a forma imperativa para os verbos: “Lembrem-se, façam um esforço. Compeem-lhe as palavras parcas, os gestos, uns atos e tereis que ela se desvendava antes ladina, atilada em exacerbo.” (p. 109) / (p.111) / “Vejam vocês mesmos, porém, como essas petas escondem a coisa singular. Todos sabem que ele não bebia, nunca, porque a Mula-Marmela não deixava.” (p.111) / Nem consintam, talvez, que eu explique, acabe.” (p.112) / “Mas vocês não podem gostar dela, nem sequer sua proximidade tolerem, porque não sabem que uma sina forçosa demais apartou-a de todos, soltou-a.” (p.113).<sup>55</sup> Como se pode notar, o narrador vale-se do lirismo para resgatar os fatos passados, questionar o presente e projetar seu discurso para um presente optativo: “Narrem aos seus filhos, havidos e vindouros”. (p.118). Uma vez mais me parece legítimo ver, aí, uma recriação do coro ático que, nas partes cantadas, prolongava a tradição lírica que celebrava as virtudes exemplares do herói. Não me parece outra a postura do narrador rosiano senão a de celebrar as virtudes da Mula-Marmela, “tão fora da vida exemplar de todos, dos que são os moradores deste sereno nosso lugar”. (p.113). Ao valer-se do pronome “nosso” e incluir-se no narrado não estaria também jogando seu discurso sobre nós, leitores?

É caso, o que agora direi. E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses seus olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer. De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio podre na ponta –da - rua, e pegou-o às costas, o foi levando-: se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na

---

<sup>55</sup> Todos os grifos nestas passagens são meus.

hora de sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, entanto. (Rosa, 1.977, p.118)

Se nos detivermos um pouco mais no excerto, perceberemos que, do ponto de vista do enunciado, o conto termina ali. Todavia, o fato de não sabermos ao certo o que será de Marmela e do cão que carrega consigo, num misto de Édipo com “seu-expiar” e de Antígona, ao dar cova ao irmão Polinice, conduz a narrativa a uma suspensão, prolongando-se, assim, a enunciação. Esse prolongamento, a meu ver, pode nos levar a questionamentos para além do texto, numa forte sugestão à catarse grega ou, na contemporaneidade, à recepção do texto literário, que se configura, segundo Audemaro Taranto Goulart, como princípio norteador e deflagrador do processo reflexivo, possibilitador do equilíbrio entre homem e natureza, entre razão e emoção.<sup>56</sup>.

### **3.2.1. “A GENTE É PORTADOR”<sup>57</sup>**

O nascimento do gênero trágico está, de certa forma, ligado a uma nova ordem social em que se erige o mundo grego no fim do séc. VI, início do séc. V. Trata-se, pois, da elaboração de um pensamento e espírito jurídicos que ali se desenvolve, opondo-se a outras formas de pensamento como o religioso, por exemplo. A partir daí, a “noção de responsabilidade”, nas palavras de Vernant (2002), vai levar o homem a experimentar um outro estatuto: o de agente, isto é, “sujeito responsável e autônomo que se manifesta em atos e por atos que lhe são imputáveis.” (p.26).

---

<sup>56</sup> A esse respeito, consultar <http://www.ich.pucminas.br/posletras/>.

<sup>57</sup> PE, p. 111.

O autor ainda comenta que essa experiência aparecerá na tragédia sob a forma de uma interrogação angustiante, em que o homem se pergunta em que medida é, de fato, a fonte de suas ações. (p.56).

Pois bem, a elaboração de um novo pensamento, o jurídico, levará a tragédia a vivenciar todo um complexo de tensões advindas, particularmente, do uso do vocabulário do direito, do qual muitos poetas trágicos passaram a se valer, “jogando deliberadamente com suas incertezas, com suas flutuações, com sua falta de acabamento”. (VERNANT, 2002, p. 03). Sófocles talvez seja um dos nossos melhores exemplos no que diz respeito ao uso de tal vocabulário na escrita das peças trágicas, levando Foucault a reconhecer que “a tragédia de *Édipo* é fundamentalmente o primeiro testemunho que temos das práticas judiciárias gregas”, “é um procedimento de pesquisa da verdade que obedece exatamente às práticas judiciárias gregas dessa [daquela] época.” (FOUCAULT, 2005, p. 31).

Nessa perspectiva, pode-se notar, em “A benfazeja”, também a recriação dessa atmosfera ambígua que marca o *Édipo*, gerada pelo uso de tais práticas do direito emergente, à época, no mundo helênico. No texto rosiano, a ambiguidade, que se faz notar nos vários planos da narrativa – sintático, morfológico e semântico – se faz presente desde o apelido da protagonista Mula-Marmela.

O hífen, semioticamente, alerta-nos para o processo de composição do apelido. É composto por dois nomes que, juntos, mantém, cada um, a sua identidade, revelando o princípio híbrido, ambíguo de cada uma das partes que o constitui, Mula e Marmela.

O processo, empregado por Rosa, ao criá-lo, preserva as duas faces da personagem, apontando os dois núcleos de onde originou. O estatuto ambíguo se confirma, se atentarmos para o que diz o “Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa”, acerca desses dois vocábulos:

**mula** *s.f.* 1fêmea do burro(‘animal híbrido’)

**marmela** *s.f.* variedade de pêra avermelhada.

ETIM *marmelo*, com alta da vogal temática –o para –a, tomada como desin. do fem.; segundo Nascentes, mudança de gen. ocorre por infl. do gen. da pal. *pêra*; **supõe-se ser a marmela um híbrido do marmeleiro com a pereira;**”  
(grifos meus)

Note-se que o apelido que designa é composto por dois nomes e, em ambos, encontra-se o princípio híbrido, a mistura, o caráter dual.

Contudo, conforme já dito, a ambiguidade, no conto, estende-se a vários planos, pairando, principalmente, sobre o vocabulário, fazendo, como na época dos poetas trágicos, que uma mesma palavra assuma uma dupla configuração semântica, configurando o “*le môt valise*”, recorrente na obra rosiana. Assim, encontramos, a certa altura, o vocábulo “terrorosos”.

E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses seus olhos terrorosos, e não souberam impedir, nem compreender, nem agraciar. (Rosa, 1977, p.118).

Pelo estrato fônico, a palavra sugere qualidade de algo ou alguém que seja não só terrível, mas, ainda, pavoroso. Mas, significa, também, conforme revela Rosa, na “Correspondência” com Meyer-Clason, “com estes olhos, que a terra há de comer”.

Vejamos:

134[187]TERRIVOROSOS= de terrív(el) + (pa)vorosos

MAS também de: terr(a) + (...)voro (de devorar) (Cf. a expressão usual: “com estes olhos, que a terra há de comer”...). (ROSA, 2003, p. 343).

Na mesma passagem, o autor conclui que esta [referindo-se a “terríveis”] “é uma polissemia complexa, cheia de fortes sugestões. Sugiro aproveitar para exemplificação, no seu estudo que acompanhará o livro”. (ROSA, 2003, p.343).<sup>58</sup> Aceitamos, com Rosa, que o termo transcende a duplicidade de sentidos, inserindo-se em um contexto ambíguo mais abrangente em que toda a narrativa parece repousar.

Ainda no nível do vocabulário, várias outras palavras vão pontuando o texto e, juntas, formam uma rede de “fortes sugestões”, como o quis o autor. Temos, por exemplo, “misericordiada” de onde se pode apreender o significado a partir da junção de “mísera” e “odiada”. Todavia, não podemos deixar de ver ali, no núcleo da palavra, o prefixo latino *cordis* (*cor cordis*)<sup>59</sup>, levando à antinomia “miséria” e “coração”, o que reforça o estatuto ambíguo e híbrido da personagem.

Junto à “misericordiada”, no mesmo enunciado, ressalte-se outro designativo dado a Marmela “feita tonta”: “A mulher-malandraja, malacafar, suja de si, misericordiada, tão velha e feia, feita tonta, no crime arrependida – e guia de cego.” (p.109). No excerto, além da insistência do fonema /m/, lido por Passos (2002) como a manifestação do que “se deseja e denega”, no caso, a maternidade, nota-se, também, a ambigüidade de “feita-tonta”. Se, por um lado, pode significar feito tonta, “parecer tonta”, do outro, sugere “tornada/criada tonta”, o que vai ao encontro de um sentido maior, que, também, recobre todo o texto, qual seja, a passagem do ativo ao passivo, do agente ao paciente, como já foi dito em outra parte. Note-se que estes atributos direcionados à Marmela (*misericordiada, feita tonta*) lhe são exteriores, resultam do olhar que os habitantes lançam sobre ela e a definem, de fora.

---

<sup>58</sup> Grifos meus.

<sup>59</sup> O mesmo processo se vê em “Cordisburgo” : “O burgo do coração”, como o autor evidencia no seu discurso de posse na ABC. In. ROSA, João Guimarães. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Livraria José Olympio, 1968. p. 57.

Esses deslizamentos semânticos, a que se prestam inúmeras palavras no texto, encontram, em enunciados como “A gente é portador” (p.111) ou “Acham ainda que não valia a pena?” (p.109), aquela mesma flutuação de sentido que os trágicos tanto utilizaram na escrita de suas peças, tributários que eram do vocábulo do direito e do novo estatuto do homem naquela sociedade que já tentava diferenciar, àquela altura, o crime voluntário do escusável.

Nessa perspectiva, *A gente* – que desliza, via paronomásia, para *agente*, questiona, subrepticamente, em que medida o homem, como no caso de Marmela, vem “ao mundo com a sua sina presa” (PE, p.112). Assim, também *a pena*, se ligaria não só a “esforço”, mas, ainda, à sua acepção jurídica de castigo, condenação, sanção aplicada como punição, o que é corroborado pelo tom jurídico que o narrador impõe à narrativa.

O que se nota, em última análise, é que, por detrás do discurso do narrador, um outro, velado, se insinua, como na linguagem edipiana, onde encontramos, por exemplo, o discurso ambíguo de Édipo ao prometer encontrar “os assassinos” de Laio. Vejamos os versos 160-170:

#### ÉDIPO

Pois bem; eu mesmo, remontando à sua origem,  
hei de torná-los evidentes sem demora.  
Louve-se Febo, sejas tu também louvado  
pelos cuidados que tiveste quanto ao morto;  
verás que vou juntar-me a ti e secundar-te  
no esforço para redimir nossa cidade.  
E não pagarei a mácula por outrem,  
mas por mim mesmo: quem matou antes um rei  
bem poderá querer com suas próprias mãos  
matar-me a mim também; presto um serviço a Laio  
e simultaneamente sirvo à minha causa.  
(SÓFOCLES, 2001, p.25) (grifos meus).

Note-se, pelos termos grifados, que Édipo, ao falar, diz outra coisa, em relação àquilo que está dizendo. Assim, ao se referir à necessidade de remontar à origem de Laio para tornar os fatos evidentes, é à sua própria origem que está remontando. Ao dizer que o assassino do rei poderia matar, também, a ele [Édipo], não está se referindo a outro, senão a si próprio, pois, tão logo a verdade é revelada, é ele mesmo quem fura os próprios olhos.

Sob este ponto de vista, não parece ser outra a estratégia do narrador rosiano, senão a de urdir os mesmos fios que, em *Édipo*, criaram toda uma atmosfera ambígua sobre a qual a peça, como um todo, foi construída. A ambiguidade que vem à tona nas palavras de Édipo reflete a dupla dimensão do seu ser. A um só tempo, justiceiro e criminoso, clarividente e cego, segundo Vernant (2002), o filho de Jocasta liberta a cidade de Tebas da “cruel cantora” para, em seguida, dizimá-la. Matando o pai, deitando-se com a própria mãe e com ela gerando filhos, Édipo porta a peste que dizima a terra de Cadmo. Salvando a cidade, leva-a a perdição.

Como a figura edipiana, a Mula - Marmela, pela sua *hybris*, alcança um lugar acima do homem, ao livrar o vilarejo, onde habita, de todo o tipo de miasma; entende-se aqui, o marido e o enteado como representações da mácula. Por outro lado, agindo assim, colocando-se acima do homem, matando para purificar o lugar do miasma, que desregra o curso normal da vida, torna-se ela um *miasma*, que, como em Édipo, dever ser expiado, inscrevendo-se, a partir de então, como *ápolis*, que, lançada para fora da coletividade, encarna a figura do excluído.

E ela ia se indo, amargã, sem ter de se despedir de ninguém, tropeçante e cansada. Sem lhe oferecer ao menos qualquer espontânea esmola, vocês a viram partir: o que figurava a expedição do bode – seu expiar. (Rosa, 1977, p.117).

Note-se, pela transcrição, que a partida da Mula-Marmela que “figurava a expedição do bode – seu expiar” (PE, p.117), remete-nos, de plano, à tragédia grega. Embora a etimologia de “tragédia” levante, ainda, muitas dúvidas, é certo que, em todas as tentativas de explicá-la, figura a presença do bode. Dentre as mais aceitas, está aquela que vincula a tragédia grega ao deus Baco ou Dioniso. Ao que parece, por ocasião da festa do vinho novo, os adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em sátiros, embriagavam-se e começavam a cantar e a dançar, sendo, então, concebidos, como “homens-bodes”. Teria nascido, assim, a palavra τραγωδία, do latim tragoedia, etimologicamente, “canto dos bodes”. Há, também, os que acreditam que a tragédia é assim denominada devido ao ritual de sacrifício de um bode a Dioniso. Segundo Junito Brandão (1980), a vinculação de Dioniso a bode sagrado se deve a uma lenda bastante difundida, segundo a qual, uma das últimas metamorfoses de Baco, para fugir dos titãs, teria sido um bode. Depois de morto, o deus teria ressuscitado e aparecido entre os homens na figura de um bode divino. Ainda de acordo com Brandão, os defensores dessa etimologia argumentam que toda a cena trágica nasce “da vinculação causal à vida do ‘bode paciente’”. (BRANDÃO, 1980, p.26).

Existe, ainda, uma terceira explicação para a etimologia da palavra que a relaciona aos concursos ditirâmicos, isto é, o poeta que vencesse, receberia, como prêmio, um bode. Vê-se, pois, que, embora não haja um acordo sobre a etimologia de “tragédia”, todas as versões explicativas giram em torno da figura do bode que sempre se manifestou como um dos elementos sacrificatórios mais comuns em todas as religiões<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup>No velho testamento, por exemplo, encontramos no livro Levítico, Capítulo XVI, 7-12, o seguinte texto: “Tomará os dois bodes e os colocará diante do Senhor à entrada da Tenda de Reunião. Deitará sortes sobre os dois bodes, uma para o Senhor, e outra para Azazel. Oferecerá o bode sobre o qual caiu a sorte para o Senhor e oferecê-lo em sacrifício pelo pecado. Quanto ao bode sobre o qual caiu a sorte para Azazel, será apresentado vivo ao Senhor, para que se faça a expiação sobre ele, a fim de enviá-lo a Azazel, no deserto.” In. Bíblia Sagrada. Levítico. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsoous (Bélgica), pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave Maria, 1992. p. 160.

A partida de Marmela, no seu “expiar”, aproxima-se, ainda, da figura trágica de “Édipo Rei”, na sua incapacidade de governar-se frente à ordem em que ele se insere. A partir do momento em que vem à luz a sua condição parricida e incestuosa, os tebanos passam a desviar seus olhos daquele que, pelo mal terrível, se tornara incapaz de ser contemplado, “angústia da qual nem a vista nem a narrativa pode suportar”. (VERNANT, 2002, p.80). Por sua vez, também os concidadãos da “Mula-Marmela” a ignoram, “não atentavam na mulher”, mesmo porque, conforme lembra o narrador, não se “revê os que não valem a pena”. (PE, p.109). Ambos, arrancados do convívio social, aparecem “aquém do humano, animal feroz, monstro selvagem” <sup>61</sup>, “loba e cão”. Assim, tanto em Sófocles, quanto em Rosa, o que encontramos é a imensa solidão na qual “Édipo” e “Mula-Marmela” desaparecem ao fim da narrativa, restando-lhes somente a voz contemplativa e reflexiva do Corifeu naquele e do narrador neste.

#### CORIFEU:

Vede bem, habitantes de Tebas, meus concidadãos!  
Este é Édipo, decifrador dos enigmas famosos;  
ele foi um senhor poderoso e por certo o invejastes  
em seus dias passados de prosperidade invulgar.  
Em que abismos de imensa desdita ele agora caiu!  
Sendo assim, até o dia fatal de cerrarmos os olhos  
não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade  
antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante  
sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento!  
(Sófocles, 2001, p.97).

#### O narrador de “A benfazeja”:

E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses seus olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer. De como, quando ia partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando -: se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na hora de sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, entanto, (ROSA, 1977, p.118).

---

<sup>61</sup> Em relação ao duplo estatuto de Édipo, ver VERNANT, JEAN-PIERRE. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

Note-se, por fim, que em ambos os textos, o tom do discurso é o mesmo. É a dicção lírico-contemplativa seguida da reflexão que leva o texto a se abrir a um mundo mais amplo em termos sociais e metafísicos, a que se referia Rosenfeld (ROSENFELD, 2000). Há, assim, uma projeção do discurso para um adiante, um tempo futuro (“até o dia fatal de cerrarmos os olhos” / “narrem aos seus filhos, havidos e vindouros”) em que os habitantes do vilarejo e nós leitores, assim como os gregos clássicos, experimentamos o prazer causado pela emoção artística que, em uma palavra, chama-se catarse.

### 3.2.2. SOB O SIGNO DO “COXEAR”

*Atenção, Esparta, firmaste sobre tuas duas pernas, para que um dia tua realeza não se torne manca. Tu serias, então, cumulada de males.* (Plutarco)

Conforme se vem tentando mostrar, há, em “A benfazeja”, toda uma sequência de signos que, inegavelmente, nos remete ao universo trágico de *Édipo-Rei*. Não é difícil encontrarmos, ao longo do texto rosiano, enunciados que nos lembram a figura edipiana. Podemos ler, em várias passagens da narrativa, frases que, referindo-se ora à Mula-Marmela, ora a Retrupé, nos põem no plano de Édipo. Assim, temos, por exemplo: “Escutava muito, ao redor de si. Mas nunca ouvia tudo; não sabia nem podia.” (PE, p.110); “E ele cumpria, tinha a marca da coleira. Curtia afogados desejos, indecifrava-os.” (p.111); “ele provém de um reino de orgulho, sua maligna índole, o

poder de mandar, que estarrece” (p.113); “a sina forçosa demais apartou-a de todos” (p.113); “em algum comum dia, o Retrupé cegou, de ambos aqueles olhos” (p.114); “Sabe que é de outra raça, que vem do ainda horroroso informe” (p.115); “Cada qual com sua baixaza; cada um com sua altura.” (p.115).

Repare-se, pois, que os diversos enunciados sempre nos lembram Édipo, de uma maneira ou de outra. Seja pela sua linhagem, pela condição de quase deus e monstro, acima e abaixo de todos; seja pela marca nos pés ou, mesmo, pela clarividência e cegueira a um só tempo, é a figura do filho de Laio que se esboça. Nesse sentido, insere-se o trabalho de Rosa de recriar o traço singularíssimo que marca as três gerações edipianas, e que, apontada pela primeira vez por Lévi-Strauss, de acordo com Vernant, pontuava “a dificuldade em andar corretamente”. (LÉVI-STRAUSS, 1970, p.235).

A observação do antropólogo passa a fazer ainda muito mais sentido, se nos lembrarmos que o próprio enigma que a “terrível cantora” lançava para o homem o definia a partir de seu modo de locomoção.

Em sua *Antropologia Estrutural*, Lévi-Strauss, ao tratar do mito, propõe que as verdadeiras unidades constitutivas não sejam tomadas como “relações isoladas, mas *feixes de relações*, e que é somente sob a forma de combinações de tais feixes que as unidades constitutivas adquirem uma função significativa.” (LÉVI-STRAUSS, 2003, p.243-244). Partindo, pois, dessa premissa, o autor procedeu à análise do mito de Édipo, dispondo-o em agrupamentos que obedeciam à observação de traços comuns entre eles. Dessa forma, um primeiro grupo representava as “relações de parentesco superestimadas” (p.427), nas quais encontramos os eventos de Cadmo procurando a irmã Europa, raptada por Zeus; a união de Édipo e Jocasta e, também, Antígona que viola a interdição, imposta por Creonte, que proibia que se desse cova ao irmão Polinice. No segundo grupo, evidenciam-se “as relações de parentesco subestimadas ou

depreciadas” (p. 247). Aí encontramos os Spartoi que se exterminam mutuamente; Édipo matando o pai Laio e Etéocles matando o irmão Polinice. O terceiro grupo, por sua vez, diz respeito aos monstros e sua destruição. Assim, temos o episódio em que Cadmo mata o dragão e aquele em que a Esfinge é imolada por Édipo. Já o quarto e último grupo é o que mais nos interessa, pois me parece que este é um dos elementos recriados por Rosa em “A benfazeja”. Lévi-Strauss se detém, neste agrupamento, no sentido dos nomes próprios da linhagem paterna de Édipo, concluindo que os três nomes – Lábdaco, Laio e Édipo – “têm um caráter em comum: a saber, de comportar significações hipotéticas, e que todas evocam uma *dificuldade em andar corretamente*.” (p.247).<sup>62</sup> Nesse sentido, o texto de Junito S. Brandão, (BRANDÃO, 2001, p.240), citando Marie Delcourt, é bastante significativo, à medida que nos traz uma análise dos nomes próprios da geração dos Labdácidas. Escreve o autor de *Mitologia Grega* que “Lábdaco” significa Coxo, e o seu nome estaria ligado, etimologicamente, a “blaisós”, que traduziria aquele “com os pés voltados para fora: cambaio, paralisado”; já a etimologia do nome de Laio se aproxima de “laiós”, por sua vez, significando “esquerdo, desajeitado, cambaio” e, Édipo, finalmente, Oidípus -, aquele que tem o pé inchado.

Isso posto, e atento ao método empregado por Lévi-Strauss, que consiste na análise, a partir de um feixe de relações, não me parece descabido considerar que também o conto rosiano foi escrito sob o signo do coxear. Assim como as três gerações dos “Labdácidas” – “Lábdaco”, “Laio” e “Édipo”, também as personagens “Mula-Marmela”, “Retrupé” e “Mumbungo” apresentam um tipo de coxismo que aqui será estendido a outros domínios semânticos, não sendo tratado apenas como uma peculiaridade que indica o defeito no andar, como também o fez Lévi-Strauss.

---

<sup>62</sup> Itálicos do autor.

Em nota ao estudo pioneiro do antropólogo francês, Jean-Pierre Vernant (VERNANT, 2002, p.180) comenta os desdobramentos que advieram das suas observações sobre o andar dos Labdácidas e sua extensão simbólica. Vejamos o que diz Vernant a esse respeito:

Em seguida, em um estudo mais recente, colocando-se no mais alto nível de abstração e tentando livrar o quadro puramente formal da armadura mítica, ele [Claude Lévi-Strauss] antecipou a seguinte hipótese: a gagueira, quando um homem, coxeando da língua e não do pé, arrasta o passo do seu discurso e não projeta diretamente a trama ao ouvinte, o esquecimento, enfim, quando o homem não pode reatar o fio de suas lembranças dentro de si próprio – são marcas que o mito utiliza, ligadas ao temas da indiscrição e do mal-entendido, para exprimir defeitos, distorções ou bloqueios de comunicação nos diferentes níveis da vida social: comunicação sexual, transmissão da vida ( o aborto normal opondo-se à esterilidade ou à monstruosidade (...)). (Vernant, 2002, p.180).

O que se percebe pelo comentário acima, é a categoria “coxo” inscrevendo-se, na visão de Lévi-Strauss, a outros domínios semânticos, o que é legitimado por alguns textos clássicos em que a claudicação sugere, metaforicamente, “as formas de conduta que pareçam desequilibradas, desviadas, moderadas ou bloqueadas.” (VERNANT, 2002, p.181). Tal entendimento vai ao encontro das observações de Johnny J. Mafra ao nos lembrar que “há várias formas de coxear. Há o sentido denotativo e há infinitas conotações”, dentre as quais aquela usada por Platão “apenas para que se compreendesse a realeza e a forma de governo perfeito para a República.”<sup>63</sup>.

De fato, o filósofo citado, no livro VII da República, ao traçar um modelo de governo perfeito, estabelece uma distinção entre a alma ideal, perfeita para a filosofia e a coxa ou bastarda. É o que se pode ler, a certa altura, no diálogo entre Glauco e Sócrates:

---

<sup>63</sup> Agradeço ao Professor Dr. Johnny J. Mafra que, dentre outras muitas dúvidas, esclareceu mais esta, tanto no Seminário sobre a “A tragédia e a essência do trágico” como, também, por e-mail, ao longo da escrita da dissertação, à medida que as dúvidas iam surgindo.

Não esqueças que é preciso escolher homens do mesmo caráter, ou seja, devemos dar predileção aos mais determinados e corajosos e, na medida do possível, aos mais formosos. Também é necessário procurar não só o caráter nobre e forte, mas também pendores adequados à educação que lhes queremos ministrar. (...) Primeiro, aquele que deseja consagrar-se a esse estudo não deve ser manco no seu amor ao trabalho, ou seja, dedicado para uma parte da tarefa e indolente para a outra. Esse é o caso do homem que gosta da ginástica e da caça e se entrega com afinco a todos os trabalhos físicos, mas não tem, por outro lado, nenhum apreço pelo estudo nem pela pesquisa e é avesso a todo o trabalho deste tipo. Também é manco aquele cujo amor pelo labor se voltou para o trabalho oposto. (Platão, 2004, p. 249).

E ainda:

E, no que se refere à temperança, à coragem, à grandeza de alma e a todas as partes da virtude, devemos atentar em distinguir o indivíduo bastardo do indivíduo legítimo. Por não saberem diferenciá-los, os particulares e os Estados não vêem que acabam escolhendo, sempre que lhes é preciso recorrer a funções deste tipo, gente claudicante e bastarda: aqueles como amigos, estes como chefes. (Platão, 2004, p. 250).

Vê-se, pois, que Platão, ao dividir as almas em perfeitas e bastardas ou coxas, está lançando mão dos desdobramentos do “coxear”. Outro exemplo bastante significativo é visto em Plutarco, precisamente em Agesilau, no episódio da sucessão do trono de Ágis, rei de Esparta. Entre o filho de Ágis, Leotíquidas e o seu irmão Agesilau, fisicamente coxo, a sucessão deveria recair, naturalmente, sobre o filho. Entretanto, suspeita-se que esse filho seja, na verdade, um bastardo, fruto de um adultério, do amante de Timéia, Alcibíades. Assim, o oráculo previne Esparta quanto à gravidade de se ter uma realeza manca. O impasse, pois, que se apreende da situação é decidir quem deve ocupar o trono, tendo em vista dois coxos. E a resposta, vinda de Xenofonte, é que “O deus não ordenava que se evitasse um homem que mancasse por ter tido uma queda, mas um homem que reinasse sem ser da verdadeira raça. Nesse caso, então, toda uma realeza seria coxa.” (Xenofonte, *apud* Vernant, 2002, p. 183). Ademais, parece que o dilema imposto pelo “Coxear” não foi mote apenas para a literatura clássica, como nos

mostram os exemplos ainda há pouco trazidos à luz. Também Machado de Assis, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, reserva não menos do que cinco capítulos - “Coxa de nascença”, “Bem-aventurados os que não descem”, “Uma alma sensível”, “O caminho de damasco” e “A propósito de botas”- à discussão que envolve o coxismo de Eugênia, e as dúvidas que tal fato trazem a Brás Cubas, levando-o a concluir, com a ironia que lhe é peculiar:

Então considere que as botas apertadas são uma das maiores venturas da Terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de as descalçar. Mortifica os pés, desgraçado, desmortifica-os depois, e aí tens a felicidade barata, ao sabor dos sapateiros e de Epicuro. Enquanto esta idéia me trabalhava no famoso trapézio, lançava eu os olhos para a Tijuca, e via a aleijadinha perder-se no horizonte do pretérito, e sentia que o meu coração não tardava também a descalçar as suas botas. E descalçou-as o lascivo. Quatro ou cinco dias depois, saboreava esse rápido, inefável e incoercível momento de gozo, que sucede a uma dor pungente, a uma preocupação, a um incômodo...(...) Em verdade vos digo que toda a sabedoria humana não vale um par de botas curtas. Tu, minha Eugênia, é que não as descalçaste nunca; foste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste também para esta outra margem... O que eu não sei é se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana. (ASSIS, 1997, 67-68).

Nota-se, assim, que também, em Machado, pode-se ler uma extensão simbólica do coxismo e todas as implicações para aquele que o traz consigo, como é o caso de Eugênia que, na visão pessimista e irônica de Brás Cubas, só provará da vida a solidão, por ser manca, também, do amor. Portanto, o coxismo físico machadiano está ligado ao coxear da alma.

Ainda que extensa, a revisão bibliográfica do tema faz-se importante à medida que se pretende examinar, agora, como o coxear, presente nas gerações paternas de Édipo, é recriado por Guimarães Rosa, através da ausência de nomes que caracteriza os personagens do conto e reafirma sua não existência, sendo apenas “uns pobres, de apelido”. (PE, p.110).

Nomes ou não, o processo de significação, utilizado por Rosa, repousa sempre, como observou Ana Maria Machado, em uma palavra poética, em um signo espesso e rico que escapa sempre aos limites de cada sintagma. Segundo a autora, “o Nome é um signo, polissêmico e hipersêmico, que oferece várias camadas de semas e cuja leitura varia à medida que a narrativa se desenvolve e se desenrola.” (MACHADO, 2003, p.44).

Em “A Benfazeja”, a ausência do nome, a negação daquilo que é “o de cristão”, torna-se apenas parte da “rebelde indigência” que os moradores do vilarejo destinam à Mula-Marmela e ao cego Retrupé. (PE, p.110). Por detrás de seus apelidos, esboça-se a condição de malditos que, pela particularidade na locomoção, sugere, como em Édipo, a índole maldita.

A Mula - Marmela, personagem central do conto, assim como Lábdaco, Laio ou Édipo, apresenta um desvio no andar, de que nos dá conta, desde o início, o narrador:

Chamavam-na de a “**Mula-Marmela**”, somente, a abominada. A que tinha dores nas cadeiras: andava meio se agachando; com os joelhos para adiante.[...] Apanhem-lhe o andar em ponta, em sestro de égua solitária; e a selvagem compostura.” (Rosa, 1977, p.109) (grifos meus).

Percebe-se, pela transcrição, que o andar de Marmela não obedece à regra que conduz à normalidade, uma vez que seus pés não se encontram no mesmo nível, no mesmo plano. Os joelhos para frente fazem que a sua locomoção seja em “ponta”, como é o caso das éguas. Interessante notar o adjetivo “sestro” que acompanha a descrição da personagem que é comparada a uma “égua solitária”. Em algumas das acepções que o dicionário Houaiss registra para o vocábulo “Sestro”, destacamos duas bastantes sintomáticas: “1. que está à esquerda”; esquerdo [...] 3. força invencível a que se costuma atribuir o curso dos acontecimentos; destino, sorte, fado, sina.” (HOUAISS, 2001, p. 2561). O que se

nota é que em ambas as explicações pode-se entrever o universo edipiano, seja pelo destino, pela moira, ou mesmo pela particularidade da geração de Édipo; afinal, Lábdaco era coxo e Laio, canhestro.

Nessa mesma perspectiva, temos o nome do “Retrupé”, que, pelo apelido, em si, já nos remete a coxo, pois se o desdobrarmos em dois termos, teremos, conforme o fez Rosa, em “Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason”: “retro” e “pé”.

126[178] Retrupé=: É apenas um nome, sugestivo. (Conotações, pela assonância: *Retro*=para trás, lat.; e pé.) Não sei qual o efeito, para o leitor alemão. (Correspondência, 2003, p.342).

Sabemos que, em Rosa, dificilmente um nome é apenas um nome e que, entre outras possibilidades de significação, “os próprios elementos fônicos do Nome, enquanto significantes, se dilatam, se incham e remetem a outros significantes, que, por sua vez, levam a outros ainda, num jogo de espelhos que, às vezes, vai quase até a vertigem.” (MACHADO, 2003, p.45). Temos, assim, em “Retrupé”, aquele que tem os pés para trás, ou seja, o cego apresenta, além da cegueira que lhe é imposta, uma deformidade nos seus pés, que o liga, também, a Édipo e sua linhagem coxa.

Finalmente chegamos ao “Mumbungo”, finado marido da “Mula – Marmela”, que, segundo o narrador, “diziam-no maltratado do miolo”. (PE, p.111). Ora, o que fica sugerido aí é que o finado Mumbungo tenha sido um doente mental, o que justificaria o “monstro de perversias” que fora o personagem, aquele que “nunca perdoou”, que “esfaqueava rasgado, só pelo acho de ver a vítima caretear.” (PE, p.111). Dito isso, podemos enxergar, em Mumbungo, uma bastardia da alma, um coxo de espírito, ou, em outros termos, ele é acometido por uma cegueira mental que o leva ao desvio do comportamento, ao crime. Não é diferente, por exemplo, com o que se deu com Laio que “desviara seu comportamento erótico através de uma homossexualidade excessiva”,

à medida que rompeu com as regras de hospitalidade e reciprocidade, ao violentar o jovem Crisipo, filho de Pélops, seu hóspede. (VERNANT, p. 183, 2002).

Perfaz-se, desta maneira, a tríade rosiana, levando-nos a concluir que, assim como as gerações dos Labdácidas, também a família de Marmela encarna a figura mítica do coxo com a sua dualidade. Se por lado, o ser coxo se adianta às outras formas de locomoção, por rolar em todas as gerações ao mesmo tempo, por outro, ao transgredir as limitações a que está submetido o andar reto, ele avança claudicante para cair no final, conforme escreveu Vernant (2002), referindo-se a Édipo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que a arte e a sua fruição têm sofrido intensamente, no mundo moderno, com o massacre da mídia, parece-me inegável. Já na década de 80, Sônia Viegas (VIEGAS, 1989), em um de seus seminários, no Núcleo de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, discutia o tema com os seus alunos, chegando à conclusão de que a arte perdera o vínculo com a dimensão existencial. Para a autora, os estímulos visuais, ou seja, as imagens, que recebemos o tempo todo através da mídia vêm esvaziadas, fracas, por já conter, em si, um conceito, tornando-se, por isso mesmo, submissas. Dessa maneira, a imagem não permite ao leitor/telespectador pensar qualquer coisa; antes, o conceito já vem imposto e ali determinado. Daí, segundo Viegas, a dificuldade em resgatar as intuições, os símbolos, as metáforas com que a arte sempre trabalhou.

Pois bem, o que se buscou, ao longo desse trabalho, foi mostrar como João Guimarães Rosa, sempre atento à tradição, não perde de vista “as formas mais altas” para se expressar (DANTAS, 1975, p.28), valendo-se, sempre, do processo de recriação, conforme ele mesmo atesta ao amigo Paulo Dantas, ao confessar que recriou muitas modas de viola em seus livros e que o folclore existe, também, para ser recriado. Foi, pois, nessa perspectiva, de recriação das formas, que se tentou ler as *Primeiras estórias*. Assim sendo, esse trabalho trilhou um caminho diverso daquele apontado pela crítica, à medida que se entendeu que, no livro de contos, haveria outras sugestões, mais fortes talvez, do que, apenas, uma referência à modernidade ou ao adentramento em outro espaço ficcional – a cidade – que, até então, não figurava na escrita do autor. Nossa

leitura partiu, então, da desconfiança de que as “Primeiras estórias” se referiam às estórias primordiais, ou melhor, à recriação dessas estórias, à reelaboração dos mitos.

Em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a loucura se manifesta como um desvio pelo qual se torna possível o retorno de Sorôco às formas primordiais de vida, fazendo que a personagem, “num excesso de espírito” (PE, 16), dé continuidade ao “canto sem razão”, começado pelas duas loucas (mãe e filha de Sorôco). Em “A terceira margem do rio”, o desvio se materializa no próprio rio, espaço mítico, para onde “o pai” se muda, deixando, para trás, o filho narrador que, preso à culpa de que nem mesmo sabe de que, narra a história em busca do esclarecimento. Já em “Famigerado” e “Seqüência” a reelaboração do mito se faz através da viagem de “Damázio” e da “Vaquinha Pitanga” em busca da origem. Aquele, atormentado pela palavra de ofensa a ele imputada; esta, com saudades da terra natal - avançam distâncias em busca de suas origens. Em “Partida do audaz navegante”, assim como em “A menina de lá”, damos conta do elemento infantil que, a partir do nomear, instaura realidades, à maneira dos mitos cosmogônico e de origem, conforme se dava nas sociedades ditas arcaicas.

Na segunda parte desse trabalho, privilegiou-se a análise do mito na sua fase posterior, ou seja, “conformado” ao gênero tragédia. Buscou-se evidenciar, assim, como o autor transfigurou certos elementos do universo trágico nas suas narrativas, como a figura do coro e a flutuação de sentidos utilizada nas peças trágicas, por influência do novo pensamento jurídico introduzido na pólis, àquela altura. Assim, pretendeu-se examinar o sentido que o narrador rosiano apropria da moira grega, em “Fatalidade”, com o intuito de discutir em que medida somos, de fato, “joguetes do destino”, como escreveu Goethe. Foi, pois, nesse sentido mesmo do trágico, que se examinou, também, o conto “A benfazeja”, por entender que ali se encontravam recriados alguns elementos de Édipo – Rei, de Sófocles e de outras variantes. Isso posto, não me parece descabido

considerar que, em *Primeiras estórias*, Rosa se vale de todos os artifícios que a língua lhe oferece, de modo a recriar as formas e, com isso, devolver ao homem a experiência “original”. O que Rosa empreende com a sua “técnica própria” de manejar as palavras, é devolver a dimensão humana e afetiva ao homem, por meio da linguagem, o que implicaria a recuperação do pensar por imagem, há muito perdido. No seu “não explicar”, a imagem “convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la”, tornando-se, pois, o lugar privilegiado onde os contrários se fundem: “a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo” (PAZ, 1996, p.56) ou, conforme Riobaldo, “tudo é não é”.

Nas páginas do “amarelinho”, crianças, loucos, “brabos” sertanejos, transitando por seus pequenos povoados, se aproximam do mundo clássico, à medida que incorporam elementos e personagens, ora do universo mítico, ora do trágico. Assim, através deles, vemos imagens se erigirem, resultado que são da quebra do hábito que somos acostumados a “ler” o mundo. Damázio, Nhinhinha, Brejeirinha, ou Marmela, por exemplo, ao trazerem consigo falas, comportamentos, estruturas que nos remetem a um outro tempo, a outras culturas, a outras formas de pensamento, fazem que o leitor desenvolva uma outra relação com o texto. É devido, pois, ao estranhamento causado pelas imagens, criadas pelas personagens, que se torna possível, ao leitor, organizar sua experiência. Dessa maneira, junto com os seres que povoam as *Primeiras estórias* também nós, leitores, buscamos o reconhecimento de que aquela imagem produzida não é outra senão “eu”, reconhecemos que Édipo outro não é, senão nós.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2006.

ALBERGARIA, Consuelo. O sentido do trágico em “A Terceira Margem do Rio”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa: fortuna crítica 6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.520- 535.

ANDRADE, Sônia Maria Viegas. *A vereda trágica do Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Edições Loyola, 1985.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro, São Paulo: Ediouro, [s/d].

ARRIGUCCI JR, Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa.”. *Novos Estudos/CEBRAP*, São Paulo, n. 40, nov. 1994, p. 7-29.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, [s.d]

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, [s.d.]

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega I*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega II*. Petrópolis. Editora Vozes, 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega III*. Petrópolis: Editoras Vozes, 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: Origem e Evolução*. Rio de Janeiro: Tarifa Aduaneira do Brasil, 1980.
- CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In. *Vários escritos*. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos Avessos. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa: fortuna crítica 6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CÂNDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997. (v.1)
- CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- CARO, Tito Lucrécio. *Da natureza*. Tradução de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, 1962.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2004. (Relações e Perspectivas Conclusão, v. 6).
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- FOUCAUL, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2005.
- FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 13).

- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- GOULART, Audemaro Taranto. Leituras do mito de Édipo. *Extensão*. Belo Horizonte, v. 7, n.23, p. 9-26, ago. 1997.
- GOULART, Audemaro Tarant. “A insatisfação com as margens do rio”. In. ALVES, Maria Theresa Abelha; DUARTE, Lélia Parreira. *Outras Margens*. Belo Horizonte: Editora PUC MINAS; Editora Autêntica, 2001, p. 07-20.
- HOISEL, Evelina de C. de Sá. Elementos dramáticos da estrutura de Grande Sertão:Veredas. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa: fortuna crítica 6*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1991.p. 478-499.
- HOUAISS. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In. LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67-84.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis, Aisthesis e Katharsis*. .In. LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 85-103.
- LENSK, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LEITE. Lígia Chiappini Moraes Leite. *O Foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- LÉVI-STRAUSS. Claude. *Mito e significado*. Lisboa, Edições 70, 1978.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MAFRA, Johnny José. *Sêneca Édipo*. Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982.
- MAFRA, Johnny José. *Hýbris – A Essência da Tragédia*. [s.d.] (Publicações avulsas).
- MAFRA, Johnny José. “Para entender a Tragédia Grega e o Trágico”. In. *A mulher escritora na literatura grec-latina e outros estudos*. Belo Horizonte: Editora Dimensão LTDA, 1989, p. 39-55.
- MARQUES, Marcelo P. (Org.). *Mito*. Cadernos de textos, Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, Número 2, Set. 1994.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. O homem do pinguelo: uma leitura aristotélica-psicanalítica. In: *SCRIPTA*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros, da PUC Minas, CESPUC. Belo Horizonte, PUC MINAS, n. 3, p. 14-24. 1998.
- MORAIS, Márcia Marques. A ironia da loucura: uma leitura de 'Sorôco, sua mãe, sua filha', de João Guimarães Rosa. *Extensão: Cadernos da Pró-reitoria de Extensão da PUC Minas*, Belo Horizonte, v. 8, n. 27, p. 39-44. 1998.
- MORAIS, Márcia Marques. Do nome-da-mãe ao nome-do-pai: figuração de identidades no 'Grande sertão'. *Scripta*: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 264-273. 2002.
- MORAIS, Márcia Marques. *A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande Sertão : Veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MORAIS, Márcia Marques. *Travessias do Sujeito: as representações da subjetividade em Grande Sertão: Veredas*. (Tese de doutoramento). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

NUNES, Benedito. “A viagem do Grivo”. In: *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 6 abr. 1974. Suplemento Literário, p. 4-5.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMER, Karl Erik. Novas formas de narrar na cena literária. In: *Palavra*. Revista do Programa de pós graduação do Departamento de Letras das PUC Rio, n. 9, 2002, p. 101-134.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. *Guimarães Rosa no Suplemento* (a recepção crítica da obra de Guimarães Rosa no suplemento literário do Minas Gerais). Belo Horizonte: programa de pós-graduação em letras: estudos literários/UFMG, 2002.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. O Eu por detrás de mim: semiótica e psicanálise em Guimarães Rosa. In: MENDES, Belchior Lauro; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de (Org.) *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p.101-130.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito –Narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

PASSARELI, Paula. Proximidades entre “A Benfazeja”, de Guimarães Rosa, e “Eumênides”, de Ésquilo. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003. p. 853-861.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. A função materna em Guimarães Rosa: renúncia e dom. In: *SCRIPTA*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros, da PUC Minas, CESPUC. Belo Horizonte, PUC MINAS, n. 3, p. 50-58. 1998.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Guimarães Rosa: Do feminino e suas estórias*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. “O contar desmanchando....artifícios de Rosa”. In. ALVES, Maria Theresa Abelha; DUARTE, Lélia Parreira. *Outras Margens*. Belo Horizonte: Editora PUC MINAS; Editora Autêntica, 2001, 21-35.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. *Teoria da Literatura na Escola*. Belo Horizonte: UFMG, 1992.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Nenhures 2: ‘lá, nas campinas’”. In: *SCRIPTA*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros, da PUC Minas, CESPUC. Belo Horizonte, PUC MINAS, n. 3, p. 178-189. 1998.

PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. Sampaio Marinho. Portugal: Publicações Europa-América, 1977.

RÓNAI, Paulo. *Antologia do Conto Húngaro*. Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia: Editora Civilização Brasileira S/A, 1957.

ROSA, João Guimarães Rosa. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

ROSA, João Guimarães Rosa. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

ROSA, João Guimarães Rosa. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

ROSA, João Guimarães Rosa. *Sagarana. 1946-1971*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, [s/d].

ROSA, João Guimarães. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais. Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: As paragens mágicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, [s/d].

SÓFOLES. *A Trilogia Tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jrg Zahar Editor, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito & Política*. São Paulo: EDUSP, 2001.

VIEGAS, Sônia. *A vereda trágica do Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: 1985.

VIEGAS, Sônia. *Mito: pensar por imagens*. Transcrição das fitas de Áudio da Aula Ministrada no curso Mitologia Grega no Núcleo de Filosofia em Junho de 1989.

VICO, Giambattista. *Princípios de (uma) ciência nova. (Acerca da natureza comum das nações)*. Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores).

WALTY, Ivete Lara Camargos. “O pensamento lógico-mágico em ‘A menina de lá’”. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 jun. 1979. Suplemento Literário, p. 6-7.

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.