

## Sertão e Cidade: Convergências poéticas em *Primeiras Estórias*

Professora Doutoranda Adriana Lins Precioso<sup>1</sup> (Unemat – Unesp – Rio Preto)

### Resumo:

Após a consagração e a surpresa em *Grande sertão: veredas* (1956) de Guimarães Rosa, obras posteriores ficaram um tanto desprestigiadas, como é o caso de *Primeiras Estórias* (1962). Mais uma vez o sertão surge como espaço de identificação poética, contudo, agora, dentro de um projeto de caracterização nacional, mediado pelos espaços urbanos. A visada sobre o conjunto dessa obra nos permite fazer uma leitura tanto do processo histórico de modernização do Brasil quanto um mergulho nas tradicionais raízes da narrativa. É exatamente na investigação desse entroncamento que procuraremos delinear a convergência literária que anuncia os valores estéticos que vão determinar a poética roseana.

**Palavras-chave:** *Primeiras Estórias*, Guimarães Rosa, sertão, cidade, análise estrutural.

### Introdução

Mineiro de Cordisburgo, João Guimarães Rosa revolucionou a prosa de ficção brasileira. A publicação de *Grande sertão: veredas* (1956) gerou surpresa e espanto aos críticos da época. *Corpo de Baile* foi publicada no mesmo ano, somando quase 2000 páginas de produção. Posteriormente, *Corpo de Baile* foi dividida em três volumes: *Manuelzão e Miguilin*; *No Urubuquaquá, no Pinhém* e *Noites do Sertão*.

*Sagarana* (1946), a primeira publicação do escritor mineiro, surge depois de quase uma década do concurso “Humberto de Campos” da Editora José Olympio; no qual Rosa candidatou-se em 1938 com um volume intitulado *Contos*, tendo outro concorrente como vencedor. Já nessa coletânea, Rosa começa a delinear sua trajetória engenhosa dentro do eixo invenção-reinvenção, numa perspectiva metafísica que transfere para o sertão toda a potencialidade de metamorfose dentro do processo de escritura. O título da obra já exhibe essa façanha lingüística “ao somar o germânico ‘saga’ (conjunto ou série de estórias, aliás, orais, derivada do verbo ‘dizer’, portanto índice épico) ao sufixo tupi ‘-rana’ (à maneira de, o que parece)...” (GALVÃO, 2006, p.161) As bases que anunciam a inovação de Rosa, encontram-se em sua primeira publicação:

A matéria do sertão lá está, bem como a linguagem baseada na oralidade, com aproveitamento de regionalismos e de arcaísmos ali preservados, mas já também adaptando estrangeirismos e criando neologismos. Sua marca registrada estava estabelecida nesse livro. (GALVÃO, 2006, p.160)

Luiz Roncari apresenta o que chama de “o primeiro Guimarães”, ao reunir as obras *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas* e dar a elas uma unidade do ponto de vista contextual de suas gêneses pois, essas obras foram escritas “durante o período do ‘desenvolvimento getulista’, quando o país passou por importantes transformações econômicas, mas também viveu grandes indefinições institucionais.” (RONCARI, 2004, p.13)

---

<sup>1</sup> Professora efetiva do departamento de Letras da Unemat – Campus Sinop e aluna do curso de pós-graduação da Unesp – Ibilce – Campus de São José do Rio Preto. Email: adrianaprecioso@uol.com.br

Em 1962, Guimarães Rosa publica *Primeiras Estórias*, em 1967, *Tutaméia: Terceiras estórias*. *Estas estórias* (1969); *Ave, palavra* (1970) e *Magma* (1997) são obras póstumas; sendo que os dois primeiros foram preparados para publicação pelo próprio autor e o terceiro, um livro de poesias, o qual seria publicado 30 anos após sua morte. (GALVÃO, 2006, p.175).

Interessa-nos a obra que ficou um tanto desprestigiada após o surgimento de *Grande sertão: veredas* e que inicia o ciclo de “estórias” rosianas – *Primeiras estórias*. Essa obra traz marcas que podem ser consideradas como uma segunda fase de produção do autor. Diferentemente dos primeiros livros de conto de Rosa, *Primeiras estórias* apresenta uma estrutura aparentemente “ingênua” que aos poucos revela-se numa arquitetura bem calculada, formando uma geometria circular nos eixos sintagmáticos e paradigmáticos junto ao conjunto da obra. O registro mítico da História enquanto procedimento que entrelaça o fio mítico e retorna às raízes ficcionais da narrativa, ao mesmo tempo em que tece o fio histórico retratando o processo de modernização do Brasil é outra singularidade dessa obra. Em relação ao conjunto de suas narrativas, seus contos ganharam uma certa independência em relação ao todo, é o caso por exemplo de “A terceira margem do rio” e “O espelho”. Nosso olhar buscará uma ressignificação do conjunto, vislumbrando essa relação paradoxal de independência e dependência das narrativas, dando ênfase a idéia de unidade, de um todo que propõe uma leitura, uma visão do conjunto da obra.

Rosenfield levanta o véu e revela o encantamento desencadeado pela leitura de *Primeiras Estórias*:

...toda obra é animada por uma permanente oscilação entre o pensamento reflexivo e a sensibilidade imediata, entrelaçando sentimentos históricos ao tecido das emoções brasileiras e sertanejas. Apesar do privilégio que Rosa declara atribuir aos movimentos espontâneos da alma, suas figuras da iluminação e da revelação sempre estão articuladas à reflexão e à consciência das formas históricas que as experiências místicas ou extáticas assumiram. (2006, p.140)

Já no título observamos o anúncio dessa oscilação. A palavra “estória” opõe-se ao termo “História”, o cunho de verdade circunscrito nesse termo, cede espaço à fantasia impregnada na palavra. Em *Tutaméia*, o prefácio esclarece essa oposição: “A estória não quer ser História. A estória, em rigor, deve ser contra a história. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”. (ROSA, 2001, p.29). O neologismo distingue a História como registro de fatos e acontecimentos comprovados cientificamente da ficção no uso comparativo do termo “anedota”, identificada como texto curto com conteúdo voltado para a diversão, sem compromisso com a veracidade dos fatos narrados.

A singularização da palavra “estória” nas obras de Guimarães Rosa reforça o desdobramento dos eixos formadores da obra, como revela Motta:

No projeto poético de Guimarães Rosa, a palavra estória, se já circundava o universo da sua obra, com o título do livro de 1962, *Primeiras estórias*, ganha o centro a partir do qual passou a girar a rotação de seus textos curtos, cumprindo os desígnios de uma trajetória rumo à concisão e à riqueza adormecida nos mistérios das palavras, (...) (2006, p. 425)

Essa rotação evidencia a coerência e coesão interna, na qual temos a repetição seja de personagens, de espaço, de tempo, de temática, de enunciação, etc. A constituição de molduras promove o jogo combinatório que estabelece os padrões internos ao retomar as fórmulas

tradicionais das narrativas do mesmo modo em que se abre para reflexos externos dos componentes da história.

A cadência do aspecto oral da enunciação divide-se entre os focos de individualidade e coletividade daqueles que povoam os vastos espaços do sertão. Crianças diferentes, loucos, desajustados, todos que vivem à margem da sociedade protagonizam os contos dessa obra, distribuídos de forma não aleatória, as margens das molduras, as quais funcionam como substrato dos componentes históricos.

Em seus estudos sobre Guimarães Rosa, Roncari aponta para os desafios em se analisar as obras do escritor mineiro:

Vi também que Guimarães compunha as suas histórias e organizava a sua visão de mundo tendo por base três tipos de fontes principais: uma empírica, dada pela vivência direta da região e do país; outra mítica e universal, adquirida na leitura da literatura clássica e moderna; e outra nacional, apoiada não só na nossa tradição literária, mas também nos velhos e novos estudos e interpretações do Brasil, efervescentes em seu tempo. (2004, p.17)

Ao lançarmos esse desafio em *Primeiras Estórias* observamos a arquitetura engendrada em sua estruturação em uma composição de molduras; a qual instaura as noções de centro e periferia relacionadas ao espaço urbano e cosmopolita e ao sertanejo e periférico.

## **1 – Aspectos do sertão roseano**

Constituído como espaço exemplar, o sertão roseano é cenário e palco de uma multiplicidade de enredos, descortina aspectos míticos e metafísicos, além de explorar, diferentemente do sertão nordestino, o mais popular na literatura e que configura a sequeidão e a aridez como características primordiais. O sertão de Rosa “é dominado pelos campos gerais, com suas pastagens boas para o gado e suas ‘veredas’, onde as águas alimentam o vicejar dos renques de buritis, alternando-se com matas e florestas.” (Galvão, 2006, p.144)

Manancial da poética de Guimarães Rosa, o sertão ganha contornos junto à fusão individual e coletiva, singular e universal, popular e erudita. Não há distinções que se apliquem ao plano objetivo ou subjetivo de sua descrição, as referências espaciais mesclam-se em feixes de significações que visitam tanto os espaços míticos e fabulares quanto o chão da História de um país.

A singularidade do sertão não se fecha em si mesma, ao contrário, abre-se para a universalidade. A frase famosa “O sertão é o mundo”, implica em uma multiplicação de enredos, personagens, enunciações das quais Rosa aproveita de forma ímpar para dar visibilidade às suas narrativas.

“As cenas enquadram-se na moldura de altos morros e vastos horizontes, amplos rios margeados de brejos, campos extensos de muito pastoreio e escassa lavoura, fazendas enormes...” (Ronái, 2001, p.20). No intervalo desses espaços, situa-se o sertão mineiro, um deserto preenchido pela imaginação e pela magia, contribuindo para selar o destino daqueles que povoam ou margeiam esses espaços.

Em *Primeiras Estórias*, os contos dividem-se dentro de uma estrutura modular que demarca os espaços periféricos constituídos pelo sertão e seu arredores, enquanto os contos-moldura ocupam o espaço nuclear representado pelo espaço urbano de constituição da cidade. Do segundo ao décimo

conto, no primeiro bloco e no décimo segundo e vigésimo do segundo bloco, temos as margens periféricas que configuram o cenário do sertão e surgem assim descritas:

Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus. (A Menina de Lá, p.67)

.. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim. (A Terceira Margem do Rio, p.82)

Dentro da casa-de-fazenda, achada, ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias, passaram-se e passam-se, na retentiva da gente, irreversos grandes fatos – reflexos, relâmpagos, lampejos – pesados em obscuridade. A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar. (...) (Nenhum, nenhuma, p.97)

A marca da imprecisão soma-se ao ideário fabular cujo espaço descrito pode ser situado em qualquer lugar. A memória e a imaginação definem as distâncias, contornam serras e morros e visitam as margens dos rios e dos brejos. Esse distanciamento periférico alarga a representação espacial em um plano de descrição objetiva na tentativa de mapear uma geografia reconhecida, ao mesmo tempo em que mergulha em uma indefinição e impossibilidade de localização como é a “Serra do Mim” no conto “A Menina de Lá”.

Finazzi-Agrò observa em *Grande sertão: veredas*, a topografia de Rosa, a qual entendemos que soma-se ao projeto estético desenvolvido ao longo das produções do escritor mineiro:

... o romance roseano utiliza-se do duplo ponto de vista (urbano e rural, moderno e arcaico, culto e popular) enterrado no seu falso diálogo para globalizar os sentidos locais e para localizar o sentido global, sem que seja possível distinguir o dentro do fora, aquilo que faz parte da província daquilo que vem da terra. (2001, p.83)

Sendo assim, a escolha do sertão como lugar da “ação romanesca permite a sua dilatação para além de toda especificação espacial.” (Finazzi-Agrò, 2001, p.88), integra-se ao universo que transcende e anuncia o sujeito mítico e histórico, em suas vivências individuais e coletivas, formando um amálgama dessas projeções.

## **2 - A estrutura de *Primeiras Estórias***

Aparentemente o conjunto de 21 contos de *Primeiras Estórias* está disposto de forma aleatória dada a gama diversa de temas por ele apresentado. A unidade formadora de uma certa homogeneidade estaria apenas relacionada aos cenários sertanejos, onde “as cenas enquadram-se na moldura de altos morros e vastos horizontes, amplos rios margeados de brejos, campos extensos de muito pastoreio e escassa lavoura, fazendas enormes...” (Rónai, 2001, p.19-20). A marca da diversidade, então, estaria restrita ao universo temático, na incorporação de impasses de várias ordens, onde as narrativas transfiguram-se em diferentes temáticas, tais como: amor, morte, identidade, etc. A amplitude da obra estende-se para além do campo temático.

Note-se ainda que cada espécime pertence, por assim dizer, a outra variante ou subgênero – o conto fantástico, o psicológico, o autobiográfico, o episódio cômico

ou trágico, o retrato, a reminiscência, a anedota, a sátira, o poema em prosa. Distinga-se a multiplicidade de tons: jocoso, patético, sarcástico, lírico, arcaizante, erudito, popular, pedante – multiplicidade decorrente não só do tema, senão também da personalidade do narrador, manifesto ou oculto. Observa-se a variedade da construção e do ritmo. (Rónai, 2001, p.18)

A junção da unidade com a diversidade refletem a escritura dialética em Guimarães Rosa. Esse processo de construção revela a arquitetura do texto, sua exatidão e sua multiplicidade temática e estrutural.

*Primeiras Estórias* é formada por vinte e um contos, sendo que o primeiro e o último apresentam enredos semelhantes, são narrativas complementares, formam uma moldura e criam um processo de circularidade dentro da obra. N' "As margens da alegria", um Menino viaja de avião com os tios para uma cidade que está sendo construída, nesse espaço ele vivencia uma experiência de morte. Em "Os cimos", um Menino viaja com o tio "para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade" (p.224), a experiência vivida agora é de quase-morte. Os contos estão ligados pelo mesmo protagonista que vivencia experiências muito semelhantes, as quais circulam dentro do mesmo motivo.

De maneira simétrica, ocupando o décimo primeiro lugar e dividindo o conjunto de narrativas em dois blocos de dez, encontra-se o conto intitulado "O espelho"; o qual sintetiza a dialética roseana dialogando tanto de forma interna com as outras narrativas da obra quanto de forma externa com narrativas de outros escritores, em outros períodos e outras nacionalidades. Pensando em uma circularidade dentro das molduras, Rosenfield revela a "idealização do (re) encontro com meninos cujos olhos são espelhos e cujos gestos guias para o homem adulto parece ter fechado um ciclo." (2002, p.25). A arquitetura narrativa sela a convergência dos contos que se "olham" por entre o "espelho", numa similaridade que obtém a coerência e coesão interna na poética de Rosa.

Não só os contos inicial e final dialogam, "todas as demais estórias transcorrem no espaço rural – sítio, fazenda, chácara – ou em pequenas cidades dentro do espaço rural." (Galvão, 2006, p.167). A predominância de crianças, loucos e desajustados também inclui-se nessa construção de consonâncias especulares.

O espaço urbano encontrado nos contos-moldura compõe uma cidade em construção que "deve ser Brasília – mas não se pode destacar a possibilidade de convergirem para ela reminiscências de Belo Horizonte, também primeiro planejada no papel e depois executada, outra cidade 'artificial' que Guimarães Rosa viu crescer." (Galvão, 2006, p.167).

No conto "O espelho", o espaço geográfico é indefinido e o enunciador fala de um lugar incógnito a respeito da constituição e da busca da identidade. Nessa procura, a investigação percorre caminhos dos ditos populares às mais abstratas experimentações científicas, além de manter, tal como ocorre em *Grande sertão: veredas*, um falso diálogo, no qual só o sujeito manipulador tem voz. Deste modo, ao retomar essa estratégia discursiva, Guimarães Rosa reafirma seu projeto estético literário, tal como afirma, Rosenfield:

... no conto "O espelho", que contém uma sutil crítica do papel privilegiado da ironia, a análise do conhecimento factual desempenham na narrativa moderna. Sabe-se que Rosa concebeu as *Primeiras Estórias* como seu *Credo* artístico – como verdadeira confissão estética que dá algumas pistas sobre os princípios que sustentam as escolhas seletivas com que ele filtra certas experiências de seus grandes modelos – os diálogos e os textos sagrados (dos Veda ao Novo Testamento), Goethe, Flaubert e Dostoievski, Machado, Kafka e Musil. (2002, p.31)

“O Espelho” funciona como um catalisador, irradiando consonâncias complementares dentro e fora do conjunto da obra. Sendo assim, não só as molduras dialogam, os outros contos também apresentam uma certa sincronia capaz de gerar uma nova circularidade.

## **2.1 – As molduras de *Primeiras Estórias***

A temática da viagem nos contos “A Margem da Alegria” e “Os cimos” traz em si uma série de significados, o deslocamento conota a idéia de mudança e transformação, um aprendizado por meio um rito de iniciação para que, na sua volta, o olhar sobre o mundo tenha sido transformado pela experiência vivida. Há nesse processo uma fabulação do cotidiano. A presença da cidade e de “índices de modernização” dão contornos atuais à aventura mítica do menino. O espaço desses contos-moldura são diferentes dos demais que se passam em zona rurais e locais típicos do sertão.

Eis o início d’*As margens da alegria*”:

Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos.  
(p.49)

A enunciação enuncia recia a perspectiva fabular do “era uma vez...” anunciando a temática da narrativa – “era uma viagem inventada no feliz”. A autoridade do narrador, numa perspectiva objetiva, afirma-se na primeira frase – “Esta é a estória”. Essa escolha discursiva quebra a frieza e o distanciamento do narrador; sua aproximação é tão intensa que até os “cheiros desconhecidos” pela personagem cabem na enunciação. O foco narrativo oscila entre a enunciação adulta e o olhar ingênuo da criança, efeito gerado pelo discurso indireto livre e que será retomado ao longo do texto.

O aspecto de duração e eternização do tempo se dá na oração introdutória. “Esta é a estória”. Tal como nos contos de fadas, o tempo presente gera a atemporalidade, a narrativa de experiência recupera a idéia de um aprendizado, na qual são projetados valores que auxiliam a reafirmar a fabulação do cotidiano.

A temática da infância vem sob a tônica inicial do momento paradisíaco e como aprendizagem – tanto uma representação da existência como essencial (que deve ser lembrada ou acompanhada pelo narrador), como, depois, aprendizado do desencantamento do mundo. É preciso pensá-la nesse sentido, enquanto construção de uma poética em que desencanto e essencialização se trançam. A ingenuidade da infância tem aqui centralmente o sentido de um momento genuíno, percurso de descobertas em meio ao chão histórico de que foi expulsa a poesia. (Pacheco, 2002, p.9)

Essa idéia de desencanto está relacionada à experiência da morte. A dimensão simbólica desse conto refaz o rito de iniciação cujo foco está no despregamento do núcleo familiar e a abertura para o mundo, é um rito de passagem, da ingenuidade infantil e sua eternização do tempo, para o corte violento da morte, tempo finito, necessidade de maturação. Há um tratamento mítico desse rito de passagem, iniciado pela viagem, quando tempo e espaço sugerem uma eternidade harmônica que parece não ser nunca violada.

E as coisas vinham docemente de repente, seguindo harmonia prévia, benfazeja, em movimentos concordantes: as satisfações antes da consciência das necessidades. (...) O Menino deixava-as, fartamente, sobre os joelhos, e espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. (...) O Menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios. (p.50)

Com o subtítulo “*O inverso afastamento*”, o conto “Os cimos” retoma a primeiro conto e anuncia:

Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. Vinha, porém, só com o Tio, e era uma íngreme partida. (...) Sabia que a Mãe estava doente. Por isso o mandavam para fora, decerto, por demorados dias, decerto porque era preciso. (...) A Mãe e o sofrimento não cabiam de uma vez no espaço do instante, formavam avesso – do horrível do impossível. (p.224-5)

A idéia de continuidade e complementaridade é percebida com o uso dos termos “outra era a vez” e “de novo”. O espaço de construção da grande cidade surge com o fazer das mil pessoas, elementos que indicam o processo de modernização do Brasil, representado principalmente pela construção da nova capital, Brasília. Ainda que a cidade não seja nomeada, o primeiro conto se refere ao espaço como “num semi-ermo, no chapadão.” Sendo assim, percebe-se que o deslocamento para o interior periférico ocorre como fato histórico e é retomado pela ficção roseana e ganha contornos míticos já que será o espaço de vivências que transformarão a vida do Menino protagonista.

Em “As margens da Alegria”, Menino encanta-se com o lugar e fica maravilhado ao avistar “o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata.” (p.51). O encantamento pelo peru e sua aparição tão majestosa no terreiro, causou no Menino a ansiedade em tê-lo por perto e por mais tempo. Mesmo tendo fome, o Menino ansiava por rever o animal. Instaura-se, neste momento, o clímax do desejo e a quebra da harmonia:

Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos, no chão. – “Ué, se matou. Amanhã não é dia-de-anos do doutor?” Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru – aquele. O peru – seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto, o Menino recebia em si um miligrama de morte. Já o buscavam: - “Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago...” (p.52-3)

O processo de maturação do Menino figurativiza-se pela morte do peru. A perda da “eternidade e [d]a certeza”, a desilusão diante do feito da morte provocam a passagem do Menino para um mundo de desencanto, espaço em que a beleza e a harmonia podem ser roubados. O rito de passagem projeta-se simbolicamente nessa morte e marca a transição da infância para a adolescência ou mundo adulto. Além disso, dentro da nossa tradição, o peru é o morto que celebra a vida, uma nova etapa da vida. Nesse processo nota-se também a alusão à mudança de espaço que preenche o olhar do protagonista.

(...) Mal podia com o que agora lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplanagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira. Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha. (p.53)

A oposição fundamental “natureza x cultura” perpassa o rito de passagem e intensifica o descontentamento gerado pelo novo espaço, uma “circuntristeza”, a qual suscita a experiência da morte. O “mundo maquinal” mata o mundo encantado, por isso, faz-se necessário a maturação e o crescimento. A necessidade desse processo vem revelado logo no primeiro parágrafo do texto, antes mesmo que a viagem se inicie: “...e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e descontentar-se – certo como o ato de respirar – o fugir para o espaço em branco. O Menino.” (p.49)

O inevitável surge destacado entre os hífen “certo como o ato de respirar” e no “um crescer e descontentar-se”. Antecipando o desenrolar do enredo, o qual desdobra-se, na verdade, em dois: um primeiro que traz a experiência individual de desencanto com o homem e com o mundo e um segundo, circundado no espaço da História, de experiência coletiva, no tempo e espaço do processo de construção de Brasília, momento histórico de modernização do país. Sendo assim, além da moldura mítica do rito de passagem, há também uma moldura histórica, com elementos reconhecíveis como componentes do real, de um dado momento do nosso país.

A experiência de morte e o desencanto podem ser somados ao novo enredo coletivo que se revela. Há um rito de passagem coletivo, na aura de que o país, com a construção de Brasília, avançaria no tempo e “amadureceria” tal qual outros países do mundo, numa projeção que elevaria o Brasil. Contudo, para que isso acontecesse, fez-se necessário um rito de passagem coletivo, uma experiência de morte da natureza e a soberania plena da cultura. A morte de uma árvore e a permanência da pedra surgem como metáfora da modernização do país, na construção de Brasília. É assim que esse feito surge entrelaçado no texto:

Ali fabricava-se o grande chão do aeroporto – transitavam no extenso as compressoras, caçambas, cilindros, o carneiro socando com os dentes de pilões, as betumadoras. E como haviam cortado lá o mato? – a Tia perguntou. Mostraram-lhe a derrubadora, que havia também: com à frente uma lâmina espessa, feito limpatrielhos, à espécie de machado. Queria ver? Indicou-se uma árvore: simples, sem nem notável aspecto, à orla da área matagal. O homenzinho tratorista tinha um toco de cigarro na boca. A coisa pôs-se em movimento. Reta, até que devagar. A árvore, de poucos galhos no mato, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: ruh... sobre o instante ela pra lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela. Sem nem se poder apanhar com os olhos o acertamento – o inaudito choque – o pulso da pancada. O Menino fez ascas. Olho o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto. A limpa esguez do tronco e o marulho imediato e final de seus ramos – da parte de nada. Guardou dentro da pedra. (p.53-4)

O olhar do Menino direcionado ao céu e o tremor revelam-se o inevitável diante da morte da natureza e da árvore. Todos esses instrumentos citados no texto, reafirmam o estágio de modernização do país e intensificam a oposição natureza x cultura, evidenciando a naturalidade diante da inserção de um novo tempo, um amadurecimento, mesmo que, para isso, seja necessário a morte e aqui, ela também sugere um rito de passagem, desta vez, coletivo.

O motivo da nova viagem já não era apenas um passeio e essa mudança vem anunciada pelo subtítulo do texto “o inverso afastamento”. A segunda viagem instaura a queda do Menino no universo adulto. Como se o processo de conscientização o empurrasse junto à experiência de morte e do sentido real das coisas da vida, longe do universo “perfeito” da infância.

Assim, o Menino, entre dia, no acabrunho, pelejava com o que não queria querer em si. Não suportava atentar, a cru, nas coisas, como são, e como sempre vão ficando: mais pesadas, mais-coisas – quando olhadas sem preocupações. Temia pedir notícias; temia a Mãe na má miragem da doença? Ainda que relutasse, não podia pensar para trás. Se queria atinar com a Mãe doente, mal, não conseguia ligar o pensamento, tudo na cabeça da gente dava num borrão. A Mãe da gente era a Mãe da gente, só; mais nada. (p.230)

As coisas do dia, retendo o olhar no Menino em direção ao real, apontando também para a presentificação de um contorno histórico, já que após lembrar da recomendação da Mãe em relação ao zelo com as roupas, no passeio do *jeep*, o Menino vê “os mil e mil homens [que] muitamente trabalhavam fazendo a grande cidade.” (p.230). Portanto, o real da vida aponta para o real histórico, alimentado pela experiência de vida de uma criança.

A oposição natureza x cultura amplia a disforia da experiência do Menino. A novidade do espaço da cidade não o seduz.

O desejo do Menino começa a ganhar contornos no real. Um telegrama chega no quarto dia e pela reação do Tio, que “sorriu, fortíssimo”, ele chega a conclusão junto ao narrador: “A Mãe estava bem, sarada! No seguinte – depois do derradeiro sol do tucano – voltariam para casa.” (p.232). Esse acontecimento desencadeia a finalização da narrativa na quarta parte intitulada “O desmedido momento”, subtítulo que anuncia a realização de uma plena satisfação. É a volta do Menino para casa. O contentamento e a euforia projetam-se, mais uma vez, na dimensão do tempo.

E, com pouco, o Menino espiava, da janelinha, as nuvens de branco esgarçamento, o veloz nada. Entretempo, se atrasava numa saudade, fiel às coisas de lá. Do tucano e do amanhecer, mas também de tudo, naqueles dias tão piores: a casa, a gente, a mata, o *jeep*, a poeira, as ofegantes noites – o que se afinava, agora, no quase-azul de seu imaginar. A vida, mesmo, nunca parava. O Tio, com outra gravata, que não era a tão bonita, com pressa de chegar olhava no relógio. Entrepensava o Menino, já quase na fronteira soporosa. Súbita seriedade fazia-lhe a carinha mais comprida. (p.233)

Tempo e espaço fazem parte dessa moldura mítica e histórica, em uma complementação que vai do individual à coletividade. Contudo, há ainda um espelhamento interno, um diálogo que recupera o espaço urbano e entrelaça-o ao percurso de reconquista da identidade de um sujeito, isso ocorre no décimo primeiro conto intitulado “O espelho”. A leitura desse conto é fundamental para a geração de sentido para a ressignificação do conjunto das narrativas.

Em enunciação enunciativa compondo a simultaneidade do evento com o momento da narração, cria-se um falso diálogo, no qual o sujeito manipulador narra sua experiência:

Se quiser seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. (...). O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade – um

espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? ... (2001, p.119)

“O espelho” narra a perda e a busca da identidade desse sujeito num lavatório público. Nesse percurso, vários são os caminhos por ele traçados, desde a mitologia greco-romana até a mais alta abstração de teorias em torno sobre o real e sobre o fazer literário.

O sujeito expõe sua “tese” sobre alma, corpo, identidade, máscaras, espelho. “O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a idéia de que o reflexo de uma pessoa fosse a sua alma. Via de regra, sabe-o o senhor, é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa. A alma do espelho – anote-a – esplêndida metáfora. (...)” (2001, p.122). Ao não reconhecer-se o sujeito afirma: “Seria eu um... des-almado?” (2001, p.126). Instaure-se o duplo e coloca-se em xeque a verdadeira identidade.

Há mais uma vez a recorrência da solução mítica no espaço urbano.

N’ “O Espelho”, uma “defasagem histórica” do mito pode ser vista ostensivamente, por dar-se num contexto que não é o sertanejo ou o da cultura popular. Aqui as razões da impossibilidade de haver identidade, subjetividade, está dada centralmente num mundo de coisas em que, segundo o narrador, para ser novamente humano, é preciso afastar-se dos homens. (PACHECO, 2002, p.214)

A intervenção da natureza por meio da presença de animais, encontra-se nos contos-moldura: “A Margem da Alegria” tem a morte do peru, em “Os Cimos” tem o tucano e o macaquinho (de pelúcia) e em “O espelho” é a onça. Esse “afastar-se dos homens” que salienta Pacheco, distancia-os também do chão da história e insere-os no mundo mítico de inúmeras possibilidades.

Traçando aspectos individuais e coletivos, “O Espelho” fala de um indivíduo ou de uma coletividade que busca sua verdadeira identidade, sua “vera forma”. Em relação ao sujeito, temos o percurso da procura do seu próprio “eu” e se pensarmos numa leitura que veja a coletividade representada num processo social e histórico de modernização, encontramos um país que também busca a sua identidade.

Ao se reencontrar, anos mais tarde, o sujeito narra sua alegria e contentamento: “Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui.” (2001, p.127). O narrador afirma ter sido um “ainda-nem-rosto – quase delineado” (2001, p.127).

Fulcro genuíno do fazer poético à moda roseana, “O Espelho” duplica todas as instâncias caras ao escritor mineiro: erudito e popular, individual e coletivo, mito e história. Sua função especular reproduz um prisma que irradia dentro e fora de si as várias possibilidades de consonância.

## **Conclusão**

A visada sobre o conjunto de narrativas agrupadas em *Primeiras Estórias* revela por meio da arquitetura de sua estrutura uma convergência poética que entrelaça os espaços do sertão com os espaços da cidade. Os efeitos da beleza, da alegria e da poesia transcendem o “comum de viver” e fundamentam cada um dos contos dessa coletânea.

O chão da História sustenta a poeira mítica e determina destinos de homens, mulheres, crianças e de toda uma nação. Todos se olham no “espelho” em busca de uma identidade individual e coletiva, pois como nos contos-moldura. Faz-se necessário a maturação, o encontro com a morte e a escolha entre as oposições fundamentais de natureza ou cultura para se assegurar os passos para o futuro.

O sertão periférico abriga o cotidiano fabular ao mesmo tempo que denuncia facetas de um país em busca da modernização a qualquer custo. Já a cidade central, desprega-se do espaço urbano e mergulha na fabulação própria do sertão e revela, por meio do desencanto, da frustração e da experiência com a morte, a carência de uma identidade própria, tal como ocorre com o enunciador de “O Espelho” quando esse cede a voz ao enunciatário e dele espera um posicionamento.

*Primeiras Estórias* configura-se no resgate das primeiras narrativas, nos primeiros passos do processo de modernização do Brasil. Mito e História misturam-se, formam molduras e estruturas geradas da poeticidade de cada conto. Eis a maneira roseana de projetar seus valores estéticos e de reafirmar o fazer de sua poética.

### ***Referências Bibliográficas***

FINAZZI-AGRÒ, E. **Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

GALVÃO, W.N. “Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoesia”. In: **João Guimarães Rosa**. Cadernos de Literatura Brasileira – Instituto Moreira Salles. Números 20 e 21, 2006.

MOTTA, S.V. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. São Paulo: Unesp, 2006.

PACHECO, A.P.S.S. **Mito e processo social em *Primeiras Estórias***. São Paulo, 2002, Tese (Doutorado em Letras / Área de Teoria Literária e Literatura Comparada) Universidade de São Paulo.

RONCARI, L. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo roseano: o amor e o poder**. São Paulo: Unesp, 2004.

RÓNAI, P. “Os vastos espaços”. In: **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, J.G. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Tutaméia: Terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, K. H. “Guimarães Rosa no espelho de Machado, Flaubert e cia. In: **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. v. 22, n.30. Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. **Desenveredando Rosa: a obra de J.G. Rosa & outros ensaios rosianos**. Rio de Janeiro: Topboosk, 2006.