



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

Paulo Vitor Vasconcellos O. Magalhães

O INSÓLITO, O AMOR E A MORTE EM ALGUNS CONTOS ROSIANOS

Rio de Janeiro

2024

O INSÓLITO, O AMOR E A MORTE EM ALGUNS CONTOS ROSIANOS

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Espanhol.

Orientador: Prof. Dr. Adauri Silva Bastos

Rio de Janeiro

2024

GRADUAÇÃO EM LETRAS

O INSÓLITO, O AMOR E A MORTE EM ALGUNS CONTOS ROSIANOS

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Espanhol.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Adauri Silva Bastos



Prof. Dr. Victor Manuel Ramos Lemus

Rio de Janeiro

2024

Dedico este trabalho a toda a minha família, especialmente ao meu pai Cláudio (*in memoriam*) e à minha mãe Valéria, que me deram incentivo e suporte para ingressar em minha segunda graduação. Amo vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a toda a minha família. Em especial à minha mãe, Valéria Vasconcellos, e a meu falecido pai, Cláudio Magalhães, que me criaram com muito amor, dedicação e esforço. Assim, permitiram que eu tivesse acesso a um estudo de qualidade, privilégio que muitos não podem ter. Vocês sempre me incentivaram a seguir meus sonhos e, se sou quem sou hoje, devo tudo à paciência, à compreensão e ao apoio que me deram durante toda a minha vida. Amo muito vocês.

Em segundo lugar, queria agradecer aos amigos que estiveram comigo nessa jornada e me ajudaram a completar minha segunda graduação: Gabrielle Oliveira, Raquel Nunes e Sabrina Barbosa. Aprendi muito com vocês. Sem nossa parceria, nos momentos leves e de maior dificuldade ao longo do curso, eu certamente não teria chegado até aqui. Muito obrigado pela nossa amizade.

Por último, mas não menos importante, não posso deixar de agradecer a meu orientador, Dau Bastos, cujas aulas divertidas e inspiradoras me motivaram a trilhar o caminho da literatura e contribuíram para formar o embrião desta monografia. Também ao amigo Prof. Dr. Victor Manuel Ramos Lemus, por aceitar ser leitor crítico deste trabalho, pelos bons conselhos e por me incentivar a escrever mais contos, crônicas e poemas.

Este projeto tem um pedacinho de cada um de vocês.

Sumário

| | |
|---|----|
| Introdução..... | 10 |
| 1. Linguagem e literatura autônoma..... | 11 |
| 1.1 Papel da semântica na interpretação de texto..... | 12 |
| 2. João Guimarães Rosa e sua escrita..... | 15 |
| 2.1 Vida e obra..... | 15 |
| 2.2 Estética, estilística e linguagem..... | 18 |
| 2.3 Contextualização de <i>Primeiras estórias</i> | 21 |
| 3. Análise dos contos..... | 23 |
| 3.1 Diversidade de enredos..... | 23 |
| 3.2 O insólito..... | 24 |
| 3.3 O amor..... | 29 |
| 3.4 A morte..... | 34 |
| Reflexão final..... | 40 |
| Referências..... | 42 |

Resumo

Este trabalho tem como *corpus* três contos do livro *Primeiras estórias* – “A menina de lá”, “Luas-de-mel” e “A terceira margem do rio” –, dos quais privilegiarei três aspectos muito presentes na obra de João Guimarães Rosa: o insólito, o amor e a morte. Com base na escrita pouco usual do autor, usarei tais traços como linhas de esquadriamento do potencial discursivo dos textos, com ênfase no fantástico (Todorov, 1992) e em experiências de descoberta como o amor (Nunes, 2009) e a morte (Rónai, 2001). Dissecarei também características sintáticas e semânticas, como a oralidade e a sonoridade, que auxiliam na proposição de questões existencialistas (Fernandes, 1986) e filosóficas (Bakhtin, 1988), assim como na construção de um sertão plurissignificativo, que gera identificação com o leitor (Coutinho, 1994). Para tal, a metodologia adotada se fundamentou em uma pesquisa bibliográfica que, além de textos literários, incluiu a fortuna crítica do ficcionista mineiro. Assim, espero ter ido longe no tocante à compreensão da linguagem e às possibilidades de interpretação. Em síntese, a investigação aqui exposta espera contribuir para a identificação das estratégias do romancista e sua capacidade de impactar o olhar do ser humano sobre o mundo, a vida e seu papel social.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; contos; insólito; amor; morte.

Resumen

Este trabajo tiene como corpus tres cuentos del libro Primeiras estórias – “A Menina de Lá”, “Luas-de-mel” y “A terceira margem do rio” –, de los cuales me centraré en tres aspectos que son muy presentes en la obra de João Guimarães Rosa: lo insólito, el amor y la muerte. A partir de la inusual escritura del autor, utilizaré estos rasgos como líneas de indagación sobre el potencial discursivo de los textos, con énfasis en lo fantástico (Todorov, 1992) y en experiencias de descubrimiento como el amor (Nunes, 2009) y la muerte. (Rónai, 2001). También analizaré características sintácticas y semánticas, como la oralidad y la sonoridad, que ayudan a proponer cuestiones existencialistas (Fernandes, 1986) y filosóficas (Bakhtin, 1988), así como en la construcción de un “sertão” plurisgnificativo, que genera identificación con el lector (Coutinho, 1994). Para eso, la metodología adoptada se basó en una investigación bibliográfica que, además de textos literarios, incluyó la fortuna crítica del escritor de ficción minero. Así, espero haber llegado lejos en cuanto a comprensión del lenguaje y posibilidades de interpretación. En resumen, la investigación aquí presentada espera contribuir a la identificación de las estrategias del novelista y su capacidad de impactar la perspectiva del ser humano sobre el mundo, la vida y su papel social.

Palabras clave: Guimarães Rosa; cuentos; insólito; amor; muerte.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 = Guimarães Rosa entre sua mãe, Francisca, e o pai, Florduardo.

FIGURA 2 = Guimarães Rosa entre Juscelino Kubitschek e Austregésilo de Athayde, durante sua posse na Academia Brasileira de Letras (1967).

FIGURA 3 = Capa e contracapa da primeira edição de *Primeiras estórias*, lançada em 1962.

FIGURA 4 = Ilustrações do conto “A menina de lá” no sumário do livro *Primeiras estórias*.

FIGURA 5 = Ilustrações do conto “Luas-de-mel” no sumário do livro *Primeiras estórias*.

FIGURA 6 = Ilustrações do conto “A terceira margem do rio” no sumário do livro *Primeiras estórias*.

Introdução

Ao longo da história, muitos estudiosos do campo da literatura, da linguística e da filosofia se dedicaram a investigar, de forma profunda e minuciosa, obras que marcaram a sociedade. Escritos literários cujo poder de transformação impactou a vida das pessoas, tornando-se verdadeiramente atemporais. Cogitar de suas múltiplas significações se somou ao esforço de analisar aspectos estéticos, estilísticos e lexicais, de modo a expandir o leque de possibilidades de interpretação.

Este trabalho tem como motivação principal explorar a representação do insólito, do amor e da morte em três dos 21 contos de *Primeiras estórias* (1962): “A menina de lá”, “Luas-de-mel” e “A terceira margem do rio”. O escopo reduzido se deve à riqueza do *corpus*, uma vez que se trata de narrativas alegóricas, repletas de simbolismos e passíveis de suscitar diversas questões filosóficas e existencialistas, das quais o foco incidirá sobretudo em aspectos sintáticos, semânticos e estéticos.

O estudo pretende levantar questões como: de que forma a linguagem desenvolvida por Guimarães Rosa suscita debates sobre experiências de descoberta como o amor e a morte? Como seu estilo inconfundível e os cenários escolhidos contribuem para despertar sensações inusitadas no leitor? De que maneira a exploração da oralidade e da sonoridade ajuda a perspectivar essas temáticas?

Esta monografia se dispõe a explorar as estratégias utilizadas nas três narrativas curtas para problematizar o olhar e a perspectiva sobre a vida, o mundo e o papel do ser humano na sociedade. Propõe-se igualmente a investigar os cenários, a linguagem popular e a presença de neologismos nos contos, indagando se o manejo de tais elementos contribuem para dignificar ou, ao contrário, cristalizar a visão do morador do interior.

Com vistas à consecução de seus objetivos, o presente texto se inicia com uma tentativa de introduzir alguns conceitos da literatura fundamentais ao aprofundamento da abordagem. A segunda parte se dedica a um resumo da persona João Guimarães Rosa que possibilitará o estabelecimento de certas ligações entre os enredos dos contos e as experiências de vida do escritor. Na terceira, encontra-se a análise propriamente dita do *corpus*.

Quanto à conclusão, retoma a abordagem geral a fim de alinhavar descobertas e reflexões propiciadas pela realização do estudo.

1

Linguagem e literatura autônoma

Os gregos antigos dividiam a escrita em quatro gêneros: retórica, filosofia, história e poesia. Discípulo de Platão, Aristóteles se tornou um dos nomes mais influentes na área, ao tratar da natureza da poesia, da linguagem e dos gêneros literários. Em sua vasta produção, nunca criou normas, preferindo analisar o fenômeno literário como não normativo. Partindo desse pressuposto, concluiu que as formas da literatura grega na época dependiam da mimese, que pensou relativamente ao objeto imitado, ao modo como a imitação era apresentada e ao meio em que era veiculada.

Comédia e tragédia, por exemplo, se assemelhavam quanto ao modo de imitação (retratando homens e feitos heroicos), mas divergiam no que concernia ao objeto imitado: a primeira considerava homens comuns, enquanto a segunda era protagonizada por homens de grande valor. As comédias apostavam na poesia satírica, ridicularizando pessoas e acontecimentos da época. Quanto às tragédias, eram mais semelhantes às epopeias, enaltecendo grandes ocorrências e bravos guerreiros.

[A tragédia] é imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua], não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. Digo ornamentada a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto, e o servir-se separadamente de cada uma das espécies de ornamentos significa que algumas partes da tragédia adotam só o verso, e outras também o canto (ARISTÓTELES, 1966, p. 74).

A concepção aristotélica da literatura partiu de uma regra que já existia desde Platão e levava em conta três unidades principais: tempo, ação e lugar. Nesse sentido, a tragédia deveria se passar em um espaço definido e um tempo contido, com ações completas e dentro de uma composição coesa de acontecimentos. Nenhum desses pontos era tido como dispensável, sob risco de alteração do conjunto e perda do sentido. Por mais que tenha sofrido adaptações ao longo dos séculos, esse esquema ainda se faz presente.

Nas obras literárias, Aristóteles não procurava ideias abstratas ou valores éticos. Embrenhava-se nos textos analiticamente, tentando encontrar elementos que ajudassem a

compreendê-los. Continuou atribuindo importância a fatores extraliterários como a sociedade, a política e a religião, mas sua grande contribuição para a literatura como um todo foi privilegiar a análise interna individual, por meio da qual se pode indagar a respeito daquilo que um determinado texto pode significar para um e para outro (MOISÉS, 1998).

A maior parte das estórias de Guimarães Rosa é permeada por reflexões filosóficas e existenciais, de modo que a concepção pragmática dá lugar ao etéreo, ao metafísico, ao invisível aos olhos. É um convite a enxergarmos o texto além do texto. A visão político-social, também presente, divide espaço com a visão estética, despertando anseio por uma viagem particular dentro da própria consciência, rumo ao desconhecido.

1.1 Papel da semântica na interpretação de texto

A linguagem foi desenvolvida pelo ser humano com o intuito principal de estabelecer uma melhor comunicação. Dentro do sistema da língua, o sentido das palavras desempenha uma função fundamental. Logo, a semântica está para a interpretação textual como uma espécie de fio condutor.

É de se levar em conta, além disso, que as nuances da língua e as variações linguísticas possibilitam a exploração das ambiguidades das palavras e expressões. “Não é o que você diz, é como você diz que implica um sentido. As palavras escolhidas para uma mesma coisa, por sujeitos ou em situações diferentes, significam diferentemente umas das outras” (ORLANDI, 2015).

Nos textos de Guimarães Rosa, a semântica é tratada de uma maneira muito particular. Em “A terceira margem do rio”, por exemplo, o autor subverte a lógica semântica ao desfazer da verdade universalmente aceita de um rio ter apenas duas margens. Tal subversão instiga parte do público, que se entrega ao desenvolvimento de diferentes perspectivas.

Mikhail Bakhtin (1988) aplica os conceitos de “consciência” e “mundo interior” para explicar como os seres humanos são diferentes entre si. A verdade de um nem sempre é a do outro. Dependendo do ângulo, a mesma enunciação pode refletir os mais variados pontos de vista, gerando, consequentemente, uma multiplicidade de interpretações e significados.

Estas formas de interação verbal acham-se muito estreitamente vinculadas às condições de uma situação social dada e reagem de maneira muito sensível a todas as flutuações da atmosfera social. Assim é que, no seio desta psicologia do corpo social materializada na palavra, acumulam-se mudanças e deslocamentos quase

imperceptíveis que, mais tarde, encontram sua expressão nas produções ideológicas acabadas (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1988, p. 33).

Bakhtin contribuiu para o que hoje é a base dos estudos da linguagem. Sua pesquisa sobre signos gerou incontáveis discussões e até reformulações nas áreas da Filosofia, da Ciências Sociais e da Linguística. Censurado na antiga URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), seu trabalho só passou a ser difundido pelo Ocidente em meados dos anos de 1970, tendo seu “boom” na década seguinte, ao ser disseminado pelo mundo. A seu ver, a língua não estaria presa em um sistema único, portanto não poderia ser compreendida de maneira isolada.

Fatores extralingüísticos como o contexto da fala, a relação entre os interlocutores e o momento histórico somam-se e participam da equação, executando sua função para uma análise mais completa. “A palavra é um fenômeno ideológico por excelência [...]. Ela é o modo mais puro e sensível de relação social [...]. Uma ponte entre mim e o outro” (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1988, p. 36).

O filósofo russo trata a questão da enunciação – estrutura que atende aos principais objetivos sociais da comunicação – igualmente como base da língua, destacando sua importância para a formação do elo entre emissor e receptor e, ao mesmo tempo, realçando as condições de comunicação em relação às estruturas sociais. Se “a palavra é um fenômeno ideológico por excelência”, como dito anteriormente, o pensamento é afetado e baseado na ideologia.

A fala está indissoluvelmente ligada às condições de comunicação, que, por sua vez, estão ligadas às estruturas sociais. [...] a palavra é a arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios; os conflitos da língua refletem os conflitos de classe no interior mesmo do sistema: comunidade semiótica e classe social não se recobrem. A comunicação verbal, inseparável das outras formas de comunicação, implica conflitos, relações de dominação e de resistência, adaptação ou resistência à hierarquia, utilização da língua pela classe dominante para reforçar seu poder (BAKHTIN, 1988, p. 14).

Levando tudo isso em consideração, é impossível desvincular o estudo dos significados da estrutura social, pois a interpretação estará sempre interligada e “contaminada” pela visão de mundo de um determinado indivíduo. Cabe à semântica, portanto, lançar luz sobre essas representações denotativas e esmiuçar os padrões formais das concepções de significados. Um

morador do interior, por exemplo, terá uma perspectiva diferente dos textos de Guimarães Rosa em relação àqueles que nasceram e cresceram em uma metrópole. Assim, o ponto de vista sempre será uma variável dessa equação.

2

João Guimarães Rosa e sua escrita

Estudar literatura brasileira é saber que em algum momento o pesquisador cruzará com a obra de João Guimarães Rosa. Contista, romancista, novelista e membro da Academia Brasileira de Letras eleito no início da década de 1960, o autor mineiro ganhou notoriedade pelas inovações linguísticas, muito marcadas pela influência do vocabulário popular, que lhe permitiu desenvolver aquilo que fazia de melhor: intervenções sintáticas e semânticas, bem como a invenção de novas expressões.

Este capítulo pretende reunir alguns dados biográficos focados em sua carreira literária e nas características que o tornaram uma referência no meio, destacando pontos para a análise dos três contos elencados e contextualizando a obra que serve de base para a monografia. O objetivo é identificar padrões para facilitar a compreensão e a investigação dos pilares que regem o trabalho: o insólito, o amor e a morte.

2.1 Vida e obra

Nascido em Cordisburgo, interior de Minas Gerais, em 27 de junho de 1908, o mais velho de seis irmãos, “Joãozito”, como era chamado na infância, começou a dar indícios de fome de conhecimento e erudição aos sete anos de idade, quando, por conta própria, iniciou seus estudos em francês. Antes de completar nove anos, mudou-se para a capital, Belo Horizonte, e passou a viver com os avós. Lá, matriculado em um colégio de padres alemães, começou a estudar alemão, dando início a seu conhecido poliglotismo. Embora já escrevesse historietas, a entrada nas letras se deu oficialmente aos 21 anos, em 1929, ainda como estudante.



FIGURA 1

Guimarães Rosa entre sua mãe, Francisca, e o pai, Florduardo
(FONTE: Acervo Pessoal/Livro *Relembraimentos, Guimarães Rosa, meu pai* – Nova Fronteira)

O autor publicou quatro contos na revista *O Cruzeiro* em um concurso, todos eles premiados e muito bem recebidos pelo público: “Caçador de camurças”, “Chronos Kai Anagke”¹, “O mistério de Highmore Hall” e “Makiné”. Em 1930, casou-se com sua primeira esposa, Ligia Cabral, com quem teve duas filhas. No mesmo ano, formou-se em Medicina, chegando a exercer a profissão por cerca de dois anos no município de Itaúna, na região metropolitana de Belo Horizonte. Diante das limitações da época e da incapacidade da área da saúde em solucionar dores e males, desiludiu-se e abandonou a Medicina, não antes de servir na Força Pública, sendo Oficial Médico do 9º Batalhão de Infantaria de Barbacena. Entretanto, como revelou em carta datada de 20 de março de 1934 ao amigo Dr. Pedro Moreira Barbosa, não era aquela sua vocação.

Não nasci para isso, penso. Não é esta, digo como dizia Don Juan, sempre “après avoir couché avec...”. Primeiramente, repugna-me qualquer trabalho material – só posso agir satisfeito no terreno das teorias, dos textos, do raciocínio puro, dos subjetivismos. Sou um jogador de xadrez – nunca pude, por exemplo, com o bilhar ou com o futebol... (ROSA *apud* ROCHA, 2002, p. 252).

Antes de completar trinta anos, Guimarães participou de mais dois concursos literários. Recebeu o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras pela coletânea de poemas *Magma* (1936) e concorreu, sob o pseudônimo de “Viator”, ao prêmio Humberto de Campos com o livro *Contos*, que dez anos mais tarde se transformaria em *Sagarana* (1946). Essa obra se faz de narrativas majoritariamente situadas em ambientes rurais como aquele em que o escritor nasceu e passou o início da vida. Rendeu-lhe inúmeros prêmios e foi reconhecida como uma das coletâneas mais importantes surgidas no Brasil. Ademais, deu o tom dos trabalhos subsequentes do autor, como *Corpo de baile: noites do sertão* (1956), *Grande sertão: veredas* (1956) e *Primeiras estórias* (1962).

Nomeado cônsul adjunto em Hamburgo, no norte da Alemanha, ao final da década de 1930 viajou para a Europa, onde conheceu sua segunda esposa, Aracy de Carvalho. No Velho Continente, acompanhou de perto os horrores da Segunda Guerra e, mesmo ciente dos riscos que enfrentaria se fosse capturado, protegeu e colaborou, com a ajuda da esposa, na fuga de judeus perseguidos pelo partido nazista. Anos mais tarde, já em 1985, ambos seriam

¹ Título grego cujo significado, em português, é “O tempo e o destino”.

homenageados em Israel por esse ato de bravura, com o nome do casal sendo dado a um bosque nas encostas de Jerusalém (ROSA, 1983).

Seu retorno ao Brasil só aconteceu em 1945. Antes disso, teve passagem por Bogotá, capital da Colômbia, onde atuou como secretário da Embaixada. Sua estada no país sul-americano o inspirou a escrever o conto “Páramo”, presente no livro *Estas estórias* (1969), publicado dois anos após sua morte. Aliás, recriar suas experiências pessoais tornou-se uma de suas marcas, tendo resultado na reportagem poética *Com o vaqueiro Mariano* (1952), produzida durante uma excursão ao Mato Grosso. A obra reúne uma série de anotações sobre o povo sertanejo, seus costumes, crenças, estórias, a flora e a fauna do local etc. Mais uma prova da capacidade de Guimarães de criar linhas ficcionais no âmbito do regionalismo brasileiro, que atingiria o ápice artístico em *Grande sertão: veredas* (1956).

Esse romance foi para o mineiro de Cordisburgo o que a *Mona Lisa* foi para Da Vinci, ou a *Quinta Sinfonia* para Beethoven. Firmou-se como uma das obras mais emblemáticas não apenas da literatura brasileira, mas da literatura lusófona, recebendo os prêmios Machado de Assis (do Instituto Nacional do Livro), Carmen Dolores Barbosa (de São Paulo) e Paula Brito (do Rio de Janeiro). Retrata o ambiente rude do sertão de Minas Gerais, explorando conflitos psicológicos e demonstrando a habilidade do escritor em transmitir seu mundo por meio de palavras que se harmonizam de maneira sempre experimental.

Já em 1958, Guimarães começou a apresentar problemas de saúde, muito em função de seu sedentarismo e tabagismo. Além de enfrentar hipertensão arterial, viu aumentar os riscos cardiovasculares e se viu obrigado, em face da exigência crescente por hábitos mais saudáveis, a abandonar o cigarro e lutar contra a dependência da nicotina. Cinco anos depois, foi eleito por unanimidade como membro da Academia Brasileira de Letras. Meses antes (ainda em 1962) havia lançado o aclamado *Primeiras estórias*, classificado como “atordoante” em virtude da delicadeza poética (PEREZ, 1968).



FIGURA 2

Guimarães Rosa, em sua posse na Academia Brasileira de Letras, entre Juscelino Kubitschek e Austregésilo de Athayde (Foto: Arquivo/Agência O Globo)
FONTE: https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/ultimas-palavras-de-guimaraes-rosa.html?utm_source=meio&utm_medium=email

A posse oficial na ABL, porém, só viria a acontecer em 1967, ano de seu último lançamento em vida: *Tutaméia*. Essa coletânea de contos foi descrita por Lenira Marques Covizzi como “uma espécie de ‘livro testamento’ [...] um texto decodificador da obra rosiana ou, ainda, a chave estilística da obra de Guimarães, um resumo didático de sua criação” (COVIZZI, 1978).

O escritor assumiu sua cadeira na Academia Brasileira de Letras três dias antes de sua morte. Homenageado em vida, parecia já pressentir que o momento derradeiro estava próximo. Em seu discurso de posse, afirmou que “o mundo é mágico: as pessoas não morrem, ficam encantadas [...] a gente morre é para provar que viveu”. Veio a falecer em 19 de novembro de 1967, aos 59 anos, em seu apartamento em Copacabana, no Rio de Janeiro, deixando um legado ficcional que universalizou o sertão e renovou o romance brasileiro, para o qual abriu novos caminhos.

2.2 Estética, estilística e linguagem

Paisagem do interior, cotidiano nas fazendas e beleza selvagem envelopados na linguagem rica e pitoresca do povo, com muitos regionalismos e artifícios sintáticos e semânticos de construção de sentido. Antes fosse fácil assim definir a ficção de Guimarães Rosa, notabilizado por uma escrita com múltiplos significados. Qualquer análise que se limite aos aspectos superficiais estará deixando de lado uma de suas marcas cruciais: a subjetividade. Para que se inicie um estudo profundo, convém ressaltar que não se trata de um escritor convencional, uma vez que ele próprio não se caracterizava como normativo ou padronizado (SPERBER, 1996).

A busca para escapar ao trivial, testar possibilidades e embelezar a língua, por assim dizer, sempre esteve no cerne de seus trabalhos. Em carta datada de 2 de maio de 1959 para Harriet de Onis, responsável pela tradução para o inglês de alguns contos de *Sagarana*, o próprio autor deixou claro:

Em meus textos, quero chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões acostumadas e domesticadas; quero obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma novidade nas palavras, na sintaxe [...]. Quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como um animal bravo e

vivo. O que gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor (ROSA *apud* VERLANGIERE, 1993, p. 100).

Por conseguinte, pensar Guimarães Rosa é forçosamente fugir do óbvio e interpretar além da linguagem. Mas, para entender as estratégias desenvolvidas pelo escritor para imprimir seus traços inconfundíveis, é preciso estudar a forma do texto e começar pelo básico, como o uso de figuras de linguagem, por exemplo. Metáforas, antíteses e neologismos são utilizados como artifícios para contar a história, mas também ajudam a criar um ambiente próprio, junto aos regionalismos. Importa acrescentar que o autor raramente utiliza marcações geográficas ou de tempo. Quando existentes, essas referências surgem de maneira natural, por meio da expressão dos personagens ou da descrição de ações. Fica, então, a cargo do leitor assimilar esse tipo de demarcação ao longo da narrativa.

Para gerar comicidade em suas construções, o autor também faz uso da ironia, um mecanismo estético que, por ser subjetivo, depende da recepção do leitor e da maneira como este materializa o sentido. A esse propósito, Terry Eagleton afirma que “o leitor concretiza a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página” (2001, p. 105). Tomando por base esse pensamento, é possível perceber o fascínio do romancista por criar uma obra pulsante e com vida própria, estimulando o leitor a vislumbrar o que não está dito. Ao flexibilizar a escrita, convida o público a agir com autonomia na construção de suas próprias observações. É como se oferecesse uma ideia do destino, mas não descrevesse o caminho inteiro a ser percorrido.

A meu ver, o texto literário precisa ter gosto, sabor próprio – como na boa poesia.

O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida [...]. Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam.

As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. Daí o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente (ROSA *apud* VAZ, 2012, p. 47).

Sapir afirma que nos cumpre “dar por admitida a presença da língua com toda a sua flexibilidade ou rigidez, e ver a obra do artista em relação a ela” (1980, p. 177). Logo, no caso de Guimarães, é importante entender sua relação com a escrita e sua visão de mundo, para absorver a obra em sua completude, ou algo próximo disso. Em seus escritos, há espaço

igualmente para um diálogo filosófico do leitor com seu mundo. Partindo do princípio de Aristóteles (1966) de que a linguagem é a expressão de tudo e constitui o homem, a originalidade poética é impressa em uma ambientação já estabelecida, o que provoca, em muitos casos, a “estranheza” inicial aos textos.

Ao realçar o sertanejo, nosso ficcionista se preocupa, mesmo nas “linhas tortas” da linguagem, em marcar o texto com um caráter realista e coloquial, ainda que imerso em um plano metafísico. Questões morais, segredos obscuros e mistérios da vida são trabalhados de forma a realçar a imprevisibilidade humana, o drama do cotidiano. O corriqueiro se torna excêntrico. O trivial se transforma no insólito. Apenas utilizando a língua como ferramenta.

Considero a língua como meu elemento metafísico: escrevo para me aproximar de Deus, estou sempre buscando o impossível, o infinito. [...] faço do idioma um espelho de minha personalidade para viver: como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente [...]. Existem elementos da língua que não podem ser captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas. [...] Meus livros são escritos em um idioma próprio, um idioma meu [...]; não submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros (ROSA & LORENZ, “Diálogo com Guimarães Rosa”, 1965).

A ficção rosiana prima por “um sertão plurissignificativo, cujas possibilidades interpretativas e variedades temáticas desfilam diante do olhar” (PEREIRA, 2012). Trata-se de uma comunicação poética – que não fere o princípio universal do signo linguístico – à caça do mítico. Em *Primeiras estórias*, os elementos da história brasileira, os cenários do interior, o povo e seus anseios servem como pano de fundo para essa busca, ao passo que o autor, além de retratar a inquietude humana, tem “pista livre” para “passear” semanticamente. Não à toa, críticos e estudiosos da literatura classificam a coletânea como a mais indicada para uma iniciação à metalinguística de Guimarães Rosa.

2.3 Contextualização de *Primeiras estórias*

Composto por 21 narrativas curtas, *Primeiras estórias* traz em suas páginas “causos” mineiros construídos a partir de acontecimentos muitas vezes inusitados e centrados nos personagens principais. São relatos fictícios baseados em registros de ocorrências reais da vida do povo do interior. O termo “estórias” possibilita escapar à conotação fantástica e folclórica assumida pela expressão “contos” no Brasil. Já “primeiras”, como o próprio prefácio entrega,

remete ao ineditismo, ao caráter experimental, uma vez que o autor produzia narrativas curtas pela primeira vez. Muitas delas foram escritas anos antes de sua publicação, em 1962, e ficaram guardadas por um longo tempo.

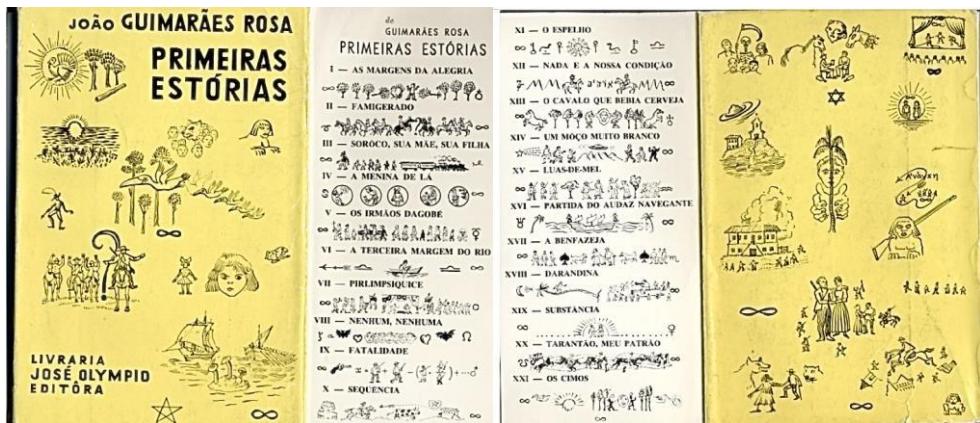


FIGURA 3

Capa e contracapa da primeira edição de *Primeiras estórias*, lançado em 1962.

Embora objetive casos do sertão, Guimarães brinda o leitor com histórias inovadoras e fora do usual. O autor imprime essa marca a seus textos de maneira a ressaltar o olhar lúdico do interior. Ao contrário do que se poderia imaginar, o foco não se volta para a miséria e a pobreza local, mas, em caráter utópico, para relatos que escapam da rotina e tiram o peso da cotidianidade por meio do riso e do extraordinário. Histórias que trazem, além de intervenções criativas e excêntricas do autor, personagens transmutados por meio de uma linguagem pouco corriqueira e que incomoda.

A escolha do cenário inóspito também é pensada. Afora o retorno à terra natal por parte do autor, facilita aos personagens o exercício de instintos ditos primitivos, soltando-os das limitações do comportamento dito civilizado. Permite o usufruto da liberdade do “nada”, trazendo à tona emoções individuais mais intensas dentro de um contexto em que só se faz “existir”, longe dos olhares dos habitantes das capitais.

Observa-se, portanto, uma relação intrínseca entre o homem, o ambiente em que vive e a linguagem. Um casamento hermético em que a sonoridade das palavras forma construções poéticas que aguçam a mente do leitor e fomentam a criação imagética. A partir disso, pode-se dizer que Guimarães não só ressignifica palavras, mas também imagens. Através da aproximação de formas e composição de cenários, distribui peças no tabuleiro, desconstruindo algumas delas e buscando distanciar-se de estereótipos. Produz uma literatura calcada na realidade dura, mas com licença poética para ter como ponto de partida não o que “é”, mas aquilo que “pode ser”.

O mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares-comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que, se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente (ROSA, *apud* REINALDO, 2005, p. 13).

Há estórias com início, meio e fim, amarradas em seu próprio núcleo e que se propõem a transmitir uma mensagem com final fechado, presenteando o leitor com um suspiro de satisfação. Não é o caso da obra rosiana, que incomoda e faz pensar. Nas mãos do autor mineiro, a literatura deixa de ser táctil, para se tornar uma experiência não verbal. A forma de percepção de mundo – e de captar os fenômenos que o integram por meio de uma linguagem artística e absolutamente autoral – mistura-se com a intimidade do ser que habita cada um, provocando uma leitura íntima e avassaladora, que põe os aspectos humanos à frente dos problemas mundanos.

Apesar de reunir contos com enredos independentes e fechados, *Primeiras estórias* deixa uma sensação de interconectividade. Dá a impressão de que as narrativas foram minuciosamente pensadas para estar juntas, compondo a coletânea, intercalando-se para formar a alma do sertão em seu âmago.

3

Análise dos contos

Os contos selecionados trazem representações distintas do insólito, do amor e da morte. Com vistas a facilitar o aprofundamento da abordagem de “A menina de lá”, “Luas-de-mel” e “A terceira margem do rio”, segue uma breve síntese das narrativas e seus respectivos personagens.

3.1 Diversidade de enredos

Em “A menina de lá”, Guimarães Rosa apresenta a história da pequena Maria, ou “Nhinhinha”, de quatro anos: retraída e insólita, capaz de operar milagres através de desejos e até prever acontecimentos por meio de premonições. Fatos inexplicáveis e até sobrenaturais levam a família a ocultar os dons da criança, na tentativa de preservá-la. O conto é recheado de neologismos que remetem às narrativas de drama da Idade Média e ao dilema dos santos milagreiros, até mesmo em seu final trágico e reflexivo.



FIGURA 4

Ilustrações do conto *A menina de lá* no sumário do livro *Primeiras estórias*
(FONTE: ROSA, 1962 *apud* ROWLAND, 2011. *A forma do meio* – Ed. Unicamp)

Narrado em primeira pessoa pelo fazendeiro Joaquim Norberto, o conto “Luas-de-mel” se abre com o dono das terras recebendo uma carta de um amigo distante, solicitando que dê abrigo a um casal foragido que pretende se casar à revelia do pai da noiva. A estória se desenrola com o fazendeiro e sua esposa, dona Sa-María Andreza, em um misto de apreensão por uma guerra iminente e de paixão pela redescoberta de um amor latente. Trata-se de um enredo de sentimentos conflitantes pautado por antíteses desde sua premissa.



FIGURA 5

Ilustrações do conto “Luas-de-mel” no sumário do livro *Primeiras estórias*
(FONTE: ROSA, 1962 *apud* ROWLAND, 2011. *A forma do meio* – Ed. Unicamp)

Personagens inominados, referidos apenas como pai, mãe, filho e filha, protagonizam *A terceira margem do rio*. A narrativa se desenvolve a partir de uma escolha inusitada do patriarca da família em construir uma canoa e vagar a esmo pelo rio, levando o leitor junto com ele em uma viagem introspectiva e metafórica. A relação entre pai e filho lança luz sobre vida e morte, família, o propósito do ser humano na Terra e suas responsabilidades dentro da sociedade.



FIGURA 6

Ilustrações do conto “A terceira margem do rio” no sumário do livro *Primeiras estórias* (FONTE: ROSA, 1962 *apud* ROWLAND, 2011. *A forma do meio* – Ed. Unicamp)

3.2 O insólito

Define-se o insólito como: “a) o que não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal; b) se opõe aos usos e costumes; é contrário às regras, à tradição” (HOUAISS, 2001). Na literatura, o significado se amplia: o insólito corresponde a tudo aquilo que foge do senso comum e quebra paradigmas. Aplica-se a acontecimentos inesperados que remodelam a realidade conhecida pelos homens. Assim, dá vida a gêneros como o fantástico e o realismo mágico. Logo, não pode ser encarado somente como um vocábulo cuja função é qualificar um substantivo, embora, sim, seja um adjetivo capaz de caracterizar o próprio Guimarães Rosa, bem como sua obra.

Dos contos selecionados, “A menina de lá” é quem melhor simboliza o insólito, uma vez que o próprio personagem a quem o título se refere carrega essa definição em seu ser. Protagonizada por Nhinhinha, que “nascera já muito miúda, cabeçudota e com olhos enormes” (p. 40), a narrativa é construída por vias misteriosas. O raro gera o medo, a sensação de insegurança. Há de se observar a linguagem pueril com que o autor dá voz à criança “divina”, o que ajuda a idealizar inocência e pureza, explorando o vocabulário incompreensível da fase infantil. Nessa seara, o texto se esbalda: os neologismos fazem reverberar a sensação de estranheza no próprio leitor, de modo que os acontecimentos insólitos sejam amparados no mundo das palavras desconhecidas, que geram o incômodo a que o autor tanto se afeiçoou.

Da boca de Nhinhinha, por exemplo, nascem citações como “Ele xurugou?” (p. 40) e “Alturas de urubuir” (p. 41), que se vinculam ao conflito desenvolvido na trama e se fundem ao inexplicável que a configura, contribuindo para a composição do fantástico. Sobre o gênero, Tzvetan Todorov afirma:

O fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é. Por outro lado, o fantástico exige um certo tipo de leitura: sem o que, arriscamo-nos a resvalar ou para a alegoria ou para a poesia (TODOROV, 1992, pp. 165-166).

Segundo o filósofo e linguista búlgaro, o fantástico não se caracteriza apenas pela introdução de elementos sobrenaturais na narrativa, mas também pela reação provocada no leitor por meio das ações dos personagens. Isso é algo visceralmente presente em Guimarães Rosa, que consegue criar uma alegoria do fantástico a partir de uma simples apresentação local. Nas primeiras linhas do conto, Nhinhinha morava em um lugar “para trás da Serra do mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado Temor-de-Deus” (p. 41). A passagem remete ao título “A menina de lá”. Mas onde é lá? Ninguém sabe com certeza, o que alude ao inóspito. Um lugar distante, quase oculto, onde as lendas embasadas pela credice popular tomam forma, reforçando a criação de uma perspectiva de mundo longínquo e pautado por mitos.

Quando começa a apresentar seus dons e a capacidade de trazer à realidade seus desejos mais profundos, a jovem superdotada provoca hesitação em sua família. “Sentiam um medo extraordinário da coisa. Achavam ilusão [...]. Decidiram de guardar segredo. Não viessem ali os curiosos, gente maldosa, interesseira, com escândalos...” (p. 42). Nota-se, mais uma vez, um espelhamento de emoções, posto que, tal como os pais da menina, o leitor hesita, seja diante do comportamento anormal da protagonista, seja em face da escrita “retorcida”, que o tira de sua zona de conforto.

Antonio Cândido pontua que, dentro da ficção literária, “a necessidade universal é o que nos humaniza” (1995, p. 186). Essa afirmativa se aplica à poética rosiana quando, ora indiferente a tudo em volta, ora certa do que quer, a pequena milagreira realiza a súplica do pai – antes descrito como “pequeno sitiante, lidava com vacas e arroz” (p. 40) – de fazer chover no sertão para salvar a plantação da seca. Conscientemente? Claro que não. Apenas por querer, ingenuamente, ver o arco-íris. Esse trecho cria um contraste entre a inocência infantil e o cenário de adversidade extrema enfrentado anualmente por agricultores do interior, tendo como resultado a atribuição de aspectos de santidade à personagem principal.

Durante todo o texto, Nhinhinha é retratada em sua forma mais ingênua, quase que alheia a tudo aquilo que a cerca. “Não incomodava ninguém, e não se fazia notada [...]. Fazia vácuos. Seria mesmo um tanto tolinha?” (p. 40). Paralelamente, como contraponto, os parentes são a representação do medo, da angústia. “Ninguém entende muita coisa que ela fala..., dizia o pai com certo espanto” (p. 40). Por meio do lirismo da jovem, Guimarães deixa transparecer livremente o caráter insólito de sua escrita, pois não existem amarras para cercear a narrativa diante da referida figura mitopoética. Em cada fala da menina, há um universo que suga o leitor para dentro da história e serve de mecanismo para que o autor coloque para fora os meandros de sua excentricidade, tão peculiar quanto a criativa imaginação infantil.

O dedinho chegava quase no céu. Lembrou-se de: – “Jabuticaba de vem-mever...” Suspirava, depois: – “Eu quero ir para lá”. – Aonde? – “Não sei”. Aí, observou: – “O passarinho desapareceu de cantar...”. De fato, o passarinho tinha estado cantando, e, no escorregar do tempo, eu pensava que não estivesse ouvindo; agora, ele se interrompera. Eu disse: – “A Avezinha”. De por diante, Nhinhinha passou a chamar o sabiá de “Senhora Vizinha...”. E tinha respostas mais longas: – “Eeu? Tou fazendo saudade”. Outra hora falava-se de parentes já mortos, ela riu: – “Vou visitar eles...” (ROSA, 2001, p. 41).

Um “alquimista das palavras”, é como classifica Eduardo Coutinho no prefácio de *Ficção completa* (1994), de João Guimarães Rosa. Além da exploração dos potenciais discursivos, o mineiro de Cordisburgo contribuiu para “desautomatizar” as palavras, isto é, retirar da linguagem seu caráter frio e automático. Em seus trabalhos, “o leitor é induzido a pensar, a refletir a todo instante, e se transforma de mero consumidor num participante ativo do processo criador” (COUTINHO, 1994, pp. 14-15). É exatamente o que faz ao mostrar a relação da criança insólita, de ainda pouco conhecimento sobre a vida, com o universo amadurecido das coisas nomeadas. O raciocínio questionador e a pureza infantil são colocados frente a frente com problemáticas adultas e sua racionalidade exagerada.

Nesse jogo de abstração *versus* concretude, Nhinhinha consegue tudo aquilo que quer. Desde desejos mais simples – “Eu queria o sapo vir aqui [...] aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala para os pés de Nhinhinha” (p. 41) – até os mais complexos. Diante da doença da mãe, é capaz de curá-la com um abraço e um beijo. Mas, por sua ainda pouca idade, não é capaz de prevenir sua própria morte, prenunciando-a e agourando a si própria indiretamente pelo seu último desejo de ter um “caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes...” (p. 43). O

final autorreflexivo marca comportamentos antagônicos entre pai e mãe, realçando a antítese textual presente na obra.

Agora, era para se encomendar o caixãozinho assim, sua vontade? O Pai, em bruscas lágrimas, esbravejou: que não! Ah, que, se consentisse nisso, era como tomar culpa, estar ajudando ainda Nhinhinha a morrer... A Mãe queria, ela começou a discutir com o Pai. Mas, no mais choro, se serenou – o sorriso tão bom, tão grande – suspensão num pensamento: que não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! – pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha (ROSA, 2001, p. 43).

Se por um lado o homem é um ser de linguagem – retomando o pensamento de Aristóteles (1966) –, ao menos em Guimarães Rosa nem só de linguagem vive o homem. Em “A menina de lá”, o autor estabelece uma espécie de “narrador ouvinte”, capaz de concluir poeticamente processos comunicativos – mesmo aqueles com diálogos literalmente inconclusos por parte da “criança divina” –, preenchendo o vácuo de informação com sua autorreflexão. As expressões conotativas proferidas por Nhinhinha, seguras e justificadas por trás das lentes pueris, se denotam concretamente à medida que o leitor as reproduz várias e várias vezes. São palavras criadoras de sentido e de uma nova realidade, tornando possíveis conjunções modificadas que somente são viáveis tendo o receptor como elo para ligação. Trata-se de uma não-comunicação que comunica, por mais estranho que assim possa se apresentar, priorizando a mensagem por trás do uso literal das palavras.

Ainda sobre a temática do insólito, os contos “Luas-de-mel” e “A terceira margem do rio” também carregam em seu DNA a veia singular de seu criador. No primeiro, a análise do tempo é o que mais chama a atenção: não somente o período em que se passa a estória, mas o tempo em que ela acontece. “Nos primeiros de novembro” (p. 102), “Aquele dia era de sábado” (p. 104), “Ali, para a incerta segunda-feira – meio redonda. Dia dos fortes chegares” (p. 107), “A postos, todos. Aquele dia, a terça-feira. Era o dia?” (p. 108). Inúmeras marcações temporais reforçam o caráter de urgência da trama pela expectativa do conflito armado. Por si só, não seria algo incomum, todavia o autor constrói uma memória do passado que acontece concomitantemente à do tempo presente, quando o fazendeiro relembra seus feitos de guerra de outrora.

Essa brincadeira inusual com o tempo se estende ao próprio período em que o conto acontece. Uma leitura mais atenta evidencia que a estória se transmuta em seu decorrer, adquirindo aspectos muito semelhantes aos moldes da Era Medieval, com mote voltado para o amor proibido entre cavalheiro e donzela, além da guerra entre famílias. A linguagem arcaica escolhida pelo narrador se mostra crucial para transportar o leitor. Não é acidental a escolha de verbetes que demarcam uma sociedade patriarcal, sempre exaltando os homens por sua valentia e força, enquanto o destaque para as mulheres recai sobre a beleza e os dotes domésticos. “O moço, rapaz! Dos bons [...]. Tinha o garbo guapo [...]. Moço esporte de forte” (pp. 103-104); “Minha mulher me cuidava [...] em cozinar se esmerava” (p. 104).

A sedimentada riqueza linguística e os neologismos (que mostram a intimidade do autor com as palavras) também auxiliam na sustentação desse cenário rebuscado, que emula a Idade Média em meio ao microcosmo do sertão brasileiro.

No mais, mesmo, da mesmice, sempre vem a novidade. Naquela véspera, eu andava meio relaxo, fraco; eu já declinava para nãoezas? Nos primeiros de novembro. Sou quase de paz, o quanto posso. Desconto, para trás, o em que me tive, da mocidade: desmandos, desordens e desprações [...]. Sou remediado lavrador, isto é – de pobre não me sujo, de rico não me emporcalho (ROSA, 2001, p. 102).

No segundo conto, todo o enredo é envolto em uma dimensão insólita. Esse estranhamento se mostra na própria escolha do título. A narrativa se estrutura em um eixo triangular central – o pai, o filho e o rio –, alcançando ao holofote principal uma insólita terceira margem metafórica, que só existe no campo das ideias, e transformando um elemento concreto da natureza em algo abstrato. A partir do momento em que o pai toma a decisão incomum de embarcar na canoa e vagar rio adentro sem ao menos se despedir dos familiares ou explicar a razão pela qual enveredou por uma aventura sem rumo definido, a trama se desenvolve a partir da reação dos entes queridos. “Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalcou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação” (p. 49).

O escritor, novamente, reforça o sentimento de desconforto ao inabitual desempenhando seu caráter excêntrico e extravagante, retorcendo palavras, invertendo-as da ordem natural, abusando das vírgulas e criando uma dialética própria. “Nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, a palmos, a escuridão, daquele” (pp. 50-51). Ao flertar mansamente com o

descompromisso semântico da narrativa, o romancista, por fim, eleva espiritualmente o próprio texto de suas características normais na busca etérea do sentido. Desprende-se de um padrão engessado – em sua visão, pouco convidativo – e se entrega nos braços estapafúrdicos da língua. É a escrita em seu estado insólito.

3.3 O amor

Diz-se do amor, entre múltiplos significados, que se trata de: “a) grande afeição que une uma pessoa a outra, ou a alguma coisa; b) sentimento ardoroso, que se manifesta em forma de atração física; [...] f) cuidado extremo, esmero, fidelidade” (HOUAISS, 2001). Etimologicamente, deriva do vocábulo *amare*, do latim, usado para distinguir os cuidados da mãe para com o filho. A palavra *amma*, de raiz indo-europeia, também está relacionada ao amor incondicional materno. Já o termo correspondente em hebraico, *ahavah*, utilizado na Bíblia, designa o sentimento romântico, voltado para relacionamentos íntimos. Assim como no dicionário, o amor apresenta uma infinidade de sentidos e representações nas estórias de Guimarães Rosa – e é principalmente com base nessas definições que o estudo dos contos se desenrolará.

A análise terá seu ponto de partida em “Luas-de-mel”, que simboliza o amor carnal, ao servir grandiosamente a duas histórias de amor que se entrelaçam e se retroalimentam, fortalecendo-se mutualmente como uma ode ao sentimento humano mais primordial. Para Benedito Nunes (2009), o amor ocupa um lugar privilegiado na ficção rosiana, sendo tratado com a riqueza e a delicadeza literárias que merece. Muito desse zelo é visto quando o fazendeiro Joaquim Norberto, narrador em primeira pessoa, recebe uma carta de seu amigo distante, Seu Seotaziano, pedindo que acolha em sua propriedade um casal foragido que pretende se casar sem a bênção do pai da noiva.

Logo o leitor é apresentado também a Sa-María Andreza, esposa de Joaquim, e ao recanto de Santa-Cruz-da-Onça, fazenda em que os dois residem e que também é personagem. Como acontece em “A menina de lá” e “A terceira margem do rio”, o autor aposta em um eixo triangular central para carregar o enredo, estabelecendo um padrão e demonstrando preferência em trabalhar com uma trinca de protagonistas. Ao passo que preparam a casa para a chegada dos noivos, os anfitriões também reforçam a segurança, espalhando jagunços pelas redondezas em caso de ataque daquele que não aceitava a união dos “pombinhos”. Nos primeiros parágrafos, já se forma uma antítese clara entre amor e guerra.

Em sua apresentação inicial, o protagonista dá o tom adversativo que será trabalhado por todo o conto: “Sou quase de paz, o quanto posso” (2001, p. 102). A trama, porém, segue

seu curso não da maneira que se espera. Em meio ao clima de apreensão por um conflito bélico, Guimarães quebra expectativas ao transformar uma ficção de possível batalha armada em uma narrativa singela de romance reavivado. A presença do jovem casal de amor aflorado reverbera e reacende o sentimento do velho fazendeiro – de relacionamento maduro, mas já frígido devido aos anos de convívio – por sua esposa. A escolha do narrador em primeira pessoa tampouco é casual, de modo que se pode enxergar essa crescente transformação através das enunciações ao longo do texto.

Aliás, essa construção começa a ser vista antes mesmo de ser aberta a carta em que Seu Seotaziano intercede por seu sobrinho e sua namorada. Assim como quando Joaquim se dirige a Sa-Maria Andreza pela primeira vez:

Nesse dia, nada vezes nada. De enfastiado e sem-graça, é que eu comia demais. Do almoço, empós, me remitia, em rede, em quarto. Questão de idade, digestões e saúde: fígado. Sa-Maria Andreza, **minha santa e meio passada mulher**, ia ferver um chá, já para o meu empacho. Bom. Seu Fumo, meu filho, banda de fora da porta, noticiou: que tendo chegado certo sujeito, um positivo, com carta. Tomei pausa. Prestezas e pressas não me agradavam (ROSA, 2001, p. 102; grifo nosso).

No transcorrer do conto, a expressão “Minha santa e meio passada mulher” (2001, p. 102) é retomada com sensíveis modificações que expõem a evolução do sentimento e o “fogo do amor” espalhando-se como fagulhas em palha seca. Ao todo, o texto traz outras dezoito referências do narrador à amada, escalonando sutilmente à medida que ele vai se “apaixonando” por sua esposa mais uma vez: “minha mulher” (p. 103); “minha correta mulher” (p. 103); “minha boa companheira” (p. 103); “minha conservada mulher” (p. 104); “mulher, sinceros carinhos lhe dava” (p. 104); “minha mulher, com gosto dispôs o altar” (p. 105); “minha Sa-Maria Andreza bem vestida, figuro também até que corada” (p. 105); “minha sadia Sa-Maria Andreza – contemplada” (p. 106); “mulher minha” (p. 106); “minha Sa-Maria Andreza, mulher, me sorria” (p. 106) etc.

A composição evidencia a habilidade do romancista em criar sentido nas entrelinhas. O florescente sentimento amoroso de outrora e o desejo sexual do casal mais velho podem ser identificados por meio de expressões que remetem ao resgate de um amor vigoroso da mocidade e que só é verbalizado, de fato, no terço final do conto. “Senti o remerecer, neste venturoso dia. Recebi mais natureza, fonte seca brota de novo [...]. Sa-Maria Andreza me mirou com um amor,

ela estava bela, remoçada. Nessa noite ninguém vinha?” (p. 106). Não à toa, a escolha do título traz o plural do termo lua-de-mel, referenciando não apenas o casal prestes a se unir, mas também os idosos que veem reabroto o amor adormecido, como sublinha Benedito Nunes:

Entre as duas luas-de-mel que se comunicam, uma nascendo da outra, uma gerando a outra, Eros cumpre o seu ciclo cósmico, unindo o princípio e o fim, o primeiro e o último termo de uma trajetória, o amor carnal ao espiritual, as bodas dos corpos às núpcias da alma (NUNES, 2009, p. 145).

O autor se aproveita do cenário antitético para colocar em prática seus joguetes linguísticos. Na boca do narrador Joaquim Norberto, é perceptível uma clara relação entre os objetos bélicos – como as armas utilizadas pelos jagunços para proteger a fazenda e garantir a concretização do matrimônio – e o objeto fálico, simbolizando essa relação de antítese entre o amor e a guerra. Linguisticamente, a comparação não chega a ser uma novidade na literatura e no senso comum, visto que as ideias de virilidade, força e poder, carregadas na representação das armas em alusão ao órgão sexual masculino, já foram exploradas através de analogias por outros escritores.

Ainda assim, Guimarães o faz de forma orgânica, sedutora e elegante. “Resolvemos revezar vigias. Eu, feliz, olhei minha Sa-María Andreza; fogo de amor, verbigrácia. Mão na mão, eu lhe dizendo – na outra o rifle empunhado: ‘Vamos dormir abraçados’” (p. 106); “Peguei na mão dela, meio afetuoso. Repensei em todas as minhas armas. Ai, ai, a longe mocidade [...]. Com a mente errada-mente, de quem se acha em estado armado” (p. 103). E as referências não param por aí, sobrando até mesmo para o padre convocado para realizar a cerimônia, “armado de ponto em branco, rifle curto” (p. 105), e para o jovem noivo, com “um rifle longo [...] de arma na cinta”. Em diferentes partes do conto, o romancista faz gracejos entre o bélico e o sexual que rimam com a premissa da antítese apresentada desde o começo.

A estória adquire ainda camadas medievais, emulando características como o amor proibido *versus* obstáculos a serem vencidos, castelos protegidos por bravos guerreiros e um homem capaz de dar a própria vida para estar ao lado da mulher que ama. Portanto, fica implícito como a obra rosiana dialoga com temáticas universais facilmente relacionáveis e de identificação instantânea por parte do público. Todo o cenário é concebido para o “final feliz” em que o amor triunfa perante as dificuldades, o que, ao longo das eras, por vezes foi subvertido, como em *Romeu e Julieta*. É possível notar até mesmo traços semelhantes aos das cantigas de

amor do trovadorismo, normalmente escritas com voz poética masculina. Entre eles, a idealização da mulher como uma figura recatada ligada à beleza estética e à benevolência, e objeto de desejo dos homens.

Concatenadas no texto, essas características auxiliam no despertar de um sentimento arrefecido e anestesiado pelo tempo, bem como na reconstrução da vivência romântica, dando origem a uma duplicação do amor com o casal maduro. O clima de proximidade com o perigo e a ameaça iminente também ajudam na edificação da narrativa, provocando uma excitação como de quem “corteja” a morte. O leitor se vê tomado pela expectativa do clímax, que não chega a acontecer. Ao fim da cerimônia, a apreensão por uma possível ação truculenta do pai da noiva dá lugar à calmaria e ao paralelo poético dos casais. Um representa o começo, enquanto o outro constitui o recomeço, ligados por um mesmo sentimento.

Nem guerra, nem mais luas-de-mel, regalo não regalado! Olhei minha Sa-María Andreza, que me olhava. Ai-de. Enquanto nada. Madrugada! [...] Abracei minha Sa-María Andreza, a gente com os olhos desnublados. Se me diz? E então. Aqui nesta fazenda Santa-Cruz-da-Onça; aqui é um recato. Ah, bom; e semelhante fato foi (ROSA, 2001, pp. 107-108).

Em seu ambiente peculiar do interior, o autor demonstra o que Antonio Cândido classifica como uma “absoluta confiança na liberdade de inventar [...] em um jorro de imaginação criadora na linguagem, na composição e no enredo” (1964, p. 121). Por intermédio de inovações linguísticas, desafia o leitor ao construir abismos que escondem a alma do sertanejo nas páginas, propiciando uma experiência onírica do fantástico enraizada em aspectos reais da sociedade. Ao mesmo tempo que contrapõe termos contrários e inflige aos próprios personagens momentos de crise na busca pelo sentido da vida, aproxima o público de seu mundo. Dentro da lógica rosiana, o distanciamento que instiga, desafia e incomoda deve ser proporcional ao acercamento que envolve, afaga e conecta leitor e obra. E nada mais eficaz que a temática do amor, presente no dia a dia de todos, para unir esses pontos.

Se “Luas-de-mel” reverbera esse amor impossível, cuja concretização depende da superação de empecilhos, “A terceira margem do rio” e “A menina de lá” repousam sobre o seio familiar para dar ao amor uma significação diferente. A conotação sexual, a sensualidade e a libido são substituídas pelo acolhimento do amor puro entre pai, mãe e filhos.

Em “A terceira margem do rio”, o amor aparece nos pequenos gestos. Diante da escolha do pai de abandonar a família e navegar sem rumo pelo rio, o filho mais novo é quem mais

sente a ausência paterna. Em um trecho, é dito como o personagem se preocupa em fornecer alimento ao pai, imóvel na canoa. De início, furtava da cozinha, até descobrir que a mãe estava ciente de suas ações e o deixava. Apesar disso, o filho jamais conseguiu a atenção do pai de volta.

Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada [...]. Apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas. Enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longo, sentado no fundo da canoa, suspensa no liso do rio. Me viu, não remou para cá, não fez sinal. Mostrei o de comer, depositei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho (ROSA, 2001, p. 50).

Rancorosa com a atitude do marido, a mãe era quem menos demonstrava, embora sentisse. “Nossa mãe sabia desse meu encargo, só se encobrindo de não saber; ela mesma deixava, facilitado, sobra de coisas, para o meu conseguir” (2001, p. 50). Sem saber o motivo pelo qual o pai decidiu se distanciar, o filho questiona o sentimento: “Nem queria saber de nós; não tinha afeto?” (2001, p. 51). Até mesmo a filha mais velha – primeira a se casar – busca a reaproximação ao nascimento de seu primogênito, levando-o para a beira do rio e erguendo a criança para que o avô o conhecesse. “A gente chamou, esperou. Nossa pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados” (2001, p. 52). Fica nítida a preocupação do escritor em deixar claro que, apesar da distância, o sentimento segue vivo, em uma espécie de morte em vida.

Já em “A menina de lá”, o destaque vai para o amor superprotetor, especialmente da mãe para com a filha. Perante a insólita criança especial, os pais decidem guardar segredo para protegê-la. Quando a mãe adoece, Nhinhinha retribui e, mesmo sem se dar conta disso, a cura. Consegue isso devido tão somente ao apego e à ligação consanguínea entre as duas. “Sorria apenas, segredando seu – ‘Deixa... Deixa...’ – veio, vagarosa, abraçou a mãe e a beijou, quentinha. A mãe, que a olhava com estarrecida fé, sarou-se então, num minuto” (2001, p. 42). A essência do amor, embora não verbalizada em muitos casos, se faz presente por atos e diálogos na obra. Faz com que o leitor a sinta por meio das palavras, o que, em se tratando da arte literária, é o que basta.

Desconhecer a obra rosiana em sua pluralidade é desconhecer a própria essência dessa arte tão provocadoramente original e regional. A predileção do autor por

fórmulas populares de uso geral não o impede de se deleitar com insólitas locuções individuais nem de inventar outras que, golpeando em cheio o leitor, lhe possam inculcar uma percepção nova (RÓNAI, 2001, p. 32).

Em meio a construções mirabolantes e vistosas que desafiam o leitor, Guimarães remonta as origens da língua. Jean-Jacques Rousseau defendia que as línguas “tiveram origem nas necessidades morais, nas paixões. As paixões aproximam os homens. Não a fome, não a sede, mas o amor” (1998, p. 117). Essa cura por meio do amor se conecta ao final do conto com a partida de Nhinhinha, numa representação da inversão da ordem natural da vida (pais obrigados a velar seus filhos). Luto e amor – dois sentimentos de intensidade alta – se mesclam como um só, assim como acontece em “A terceira margem do rio”, em que o luto “induzido” fortalece o amor e a relação intrínseca com a morte. Em suma, não há como dissociar um do outro, afinal, “o que é o luto senão o amor que perdura?” (WANDAVISION, 2021).

3.4 A morte

A morte é vista como: “a) interrupção definitiva da vida de um organismo; b) fim da vida humana; [...] d) ausência permanente de alguém” (HOUAISS, 2001). Em Guimarães Rosa, a morte assume diversas formas: rito de passagem, cumprimento da missão na Terra ou até mesmo aquilo que provoca o medo e o anseio de viver mais intensamente. Na ficção, bem como no mundo real, a morte é o que dá sentido à vida. Saber da existência desse processo irreversível nos motiva a aproveitar o tempo antes que se finde a contagem regressiva. Entre os contos escolhidos, “A terceira margem do rio” traz a alegoria mais interessante sobre a morte. O enredo se faz de simbologia, inquietude e ar familiar, como, de resto, todas as narrativas de *Primeiras estórias*.

Note-se que cada assunto 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 dos tons: jocoso, patético, sarcástico, lírico, erudito, popular, pedante – multiplicidade decorrente não só do tema, senão também da personalidade do narrador manifesto ou oculto. [...]. Contudo as histórias se apresentam com inconfundível ar de família, nimbadas do mesmo halo, tescalando o mesmo perfume [...]. Cada estória tem como núcleo um acontecimento, o que permite traçar um plano de homogeneidade narrativa (RÓNAI, 2001, p. 19).

Em “A terceira margem do rio”, uma família do interior, que mora às margens do rio, é assolada pela decisão do pai de construir uma canoa e entregar-se às águas, que, na narrativa, funcionam como uma metáfora da morte. Aqui, percebe-se a referenciada morte em vida, uma vez que o pai consegue ser lembrado e visto por seus entes – solitário, no centro do rio –, mas não pode ser mais sentido, tocado, escutado. “Minha irmã se casou; nossa mãe não quis festa. A gente imaginava nele, quando se comia uma comida gostosa; [...] assim como no desamparo dessas noites de muita chuva, fria” (2001, p. 51). Em muitas culturas, o rio e a canoa são tratados como a representação da morte, emulando uma viagem e/ou travessia para o plano espiritual. No conto, trata-se de uma viagem interna em busca do autoconhecimento, do encontro consigo mesmo e com a ontologia do ser.

O início demarca os personagens centrais da trama como pai, mãe, filho e filha. Ao não nomeá-los, o romancista parece focar não em quem eles são, mas no papel que desempenham no entrecho. Após uma introdução leve, adentra-se o campo existencial, que tem o pai como ponto central à procura de sua identidade, descrito como “homem cumpridor, ordeiro, positivo; [...] não figura nem mais estúrdio ou mais triste que os outros, conhecidos nossos. Só quieto” (2001, p. 149). Essa missão acaba recaindo também sobre os ombros do filho mais novo, que, ao tentar compreender a situação e entender a razão pela qual o patriarca da família tomou a decisão, se vê, tal qual o velho pai e o leitor, imerso em sua própria jornada pelo “rio da vida”, enquanto cresce e amadurece.

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. Fiz que vim, mas ainda virei, na gruta do mato, para saber. Nossa pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo – a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa. Nossa pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais (2001, p. 49).

Ainda sobre o fato de as figuras do conto não terem nome, Antonio Cândido (1973) retrata o personagem de ficção como aquele elemento que tem suas ações e pensamentos na qualidade de sujeito e de objeto da estrutura narrativa, sendo o foco dos fatos narrados. Assim sendo, normalmente o personagem que se posiciona ao mesmo tempo como sujeito e objeto da

trama é quem tem as rédeas da narrativa. É o caso do filho, portador da linguagem. Denotado como recluso, o pai desencadeia a jornada que implica uma transformação, mas é o filho quem expõe os detalhes do percurso sob sua própria ótica. Ou seja, as ações do progenitor reverberam nos membros da família e os encorajam a pensar o sentido da existência, conforme explica José Fernandes:

A atitude do pai – entrar em um barco para não ir a parte alguma – explica a necessidade imperiosa de imprimir um sentido à existência, de procurar uma forma de encontrar a sua identidade, de se afirmar como ser humano e assumir a subjetividade da história, mesmo sem narrá-la. As razões de ele não ter nome, na estrutura da narrativa, se justificam pelo fato de o pai, a partir daquele momento, não encerrar apenas a personalidade de um ser determinado, mas de todo aquele que se propõe às mesmas condições existenciais: viajar à terceira margem, à verticalidade, à transfiguração e à transcendência do ser. A personagem, deste modo, insere-se numa dimensão simbólica, metafísica, sem os caracteres de um ente colocado no nível do meramente ôntico, do meramente físico (FERNANDES, 1986, p. 10).

Diante dessa temática densa e reflexiva, Guimarães enriquece a comunicação mediante o uso e abuso das figuras de linguagem. Dos três contos selecionados, “A terceira margem do rio” é aquele que mais recorre a esses artifícios, com os quais procura transcender o texto e elevar a mensagem a um nível que se equipare à proposta. A personificação do rio pode ser dada como um exemplo disso: “o rio se estendendo grande, fundo, **calado**” (2001, p. 49; grifo nosso). Ou o eufemismo para a morte: “Sei que agora é tarde, e temo **abreviar com a vida**, nos rastos do mundo” (2001, p. 53; grifo nosso). Porém, a repetição proposital é o recurso mais utilizado pelo autor, de modo a ratificar enfaticamente a importância do rio como palavra-chave da estória. “Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo” (2001, p. 52); “[...] e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – o rio” (2001, p. 53).

A linguagem desempenha uma função capital no enredo, operando por analogias, metáforas e neologismos como “perrengue” (p. 52) e “fervimento” (p. 52); ou outros que remetem ao português arcaico, representado por “cordura” (p. 50) e “falimento” (p. 53); e até mesmo aos regionalismos, vistos em “alembro” (p. 49) e “de vez de jeito” (p. 49). Percebe-se uma linguagem, a um só tempo, simbólica e conceitual, que mescla mitos e religião com ciência e filosofia, explorando questões enigmáticas, que transitam entre o real e o não-real, o natural

e o sobrenatural. Ao caminhar pela tênue fronteira entre o físico e o metafísico, a dialética rosiana se esparrama em seu “habitat natural”, construindo uma experiência que rompe com as barreiras do tangível desde o título.

A insólita e já mencionada terceira margem – fronteira abstrata que se materializa somente no campo das ideias –, além de exercer um importante papel linguístico na construção de sentido, ao causar estranheza e curiosidade por desprezar a lógica semântica daquilo que é considerado racional, é o maior exemplo dessa mistura de elementos. No fim, pode-se inferir que o pai é a terceira margem do rio, como se ambos tivessem se tornado apenas um, dividindo o rio ao meio. Ao abandonar a família e abdicar de ver os filhos crescerem, o patriarca opta por viver à margem da sociedade, procurando compreender os mistérios da própria alma, em um processo de amadurecimento espiritual. Do outro lado, a família lida com sua partida de diferentes maneiras, atravessando perceptivelmente cada uma das fases do luto: negação, raiva, barganha, depressão e, por fim, aceitação:

NEGAÇÃO = “Nossa mãe se portou com muita cordura [...] os aparentados nossos, assentaram: que o mantimento que tivesse, ocultado na canoa, se gastava; e, ele, ou desembarcava e viajava s’embora [...] ou se arrependia, por uma vez, para casa” (2001, p. 49);

RAIVA = “Temi a ira de nossa mãe [...] persistiu somente alva de pálida, mascou o beiço e bramou: – ‘Cê vai, ocê fique, você nunca volte!’” (2001, p. 49);

BARGANHA = “Mandou vir o tio nosso [...]. Incumbiu ao padre que um dia se revestisse para esconjurar e clamar nosso pai o dever de desistir da tristonha teima [...]. Tudo o que não valeu de nada” (2001, p. 50);

DEPRESSÃO = “A gente chamou, esperou. Nossa pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados” (2001, p. 52);

ACEITAÇÃO = “Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. [...] no devagar depressa dos tempos, nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida” (2001, p. 52).

O conto tem seu encerramento com o filho mais novo, depois de haver tomado para si a responsabilidade de continuar na casa e cuidar do pai, entendendo a missão e se oferecendo para tomar seu lugar na canoa. No entanto, no último momento acovarda-se de assumir o fardo, carregando o remorso pelo ato.

Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nossa pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito [...]. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes – “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!...” (2001, p. 52).

E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tantos anos decorridos! E eu não podia... corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado (2001, p. 53).

Conclui-se que, além de representação da morte, o rio traz consigo um ar de mudança constante, baseado no ir e vir das águas, que se renovam a cada minuto que correm. É um lugar de purificação, renovação e desprendimento da forma humana, mas também de sensações, arrependimentos, receios, culpas e tudo aquilo de que o ser humano quer se livrar, como a noiva divorciada que atira o anel nas águas, ou, nesse caso, o medo sentido pelo filho ao propor a troca com o pai. A razão pela qual ele partiu seguiu desconhecida, porém, na memória do narrador, o sentimento de culpa é o que fica ao final.

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? [...] Estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão. 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 com a vida, nos rastos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – o rio (2001, p. 53).

Diferentemente de “A terceira margem do rio”, onde há o flerte com a morte antes da própria morte, nos outros dois contos essa temática aparece de outras formas. Se neste o pai a abraça como uma “velha amiga”, em “A menina de lá” o mito da criança divina – que “tudo pode” – provoca medo e estranhamento desde cedo em presença dos fenômenos da natureza e sua finitude. “Ninguém, nem os parentes de mais perto, devia saber. Também, o Pai, Tiantônia e a Mãe, nem queriam versar conversas, sentiam um medo extraordinário da coisa. Achavam ilusão” (2001, p. 42). Trata, portanto, dos mistérios que cercam o oculto e o medo inexorável

da perda e de seu caráter impetuoso e ameaçador, que levam o homem a criar representações que aplaquem seus temores e sua solidão.

Destaca Rónai que os personagens de Rosa, “quando acuados pelo amor, pela doença ou pela morte, procuram desesperadamente tomar consciência de si mesmos e buscam o sentido de suas vidas” (2009, p. 119). Logo, confrontá-los com momentos de crise é a maneira que o autor encontra de extrair deles seu lado mais humano, com seus horrores e angústias. É o que acontece quando a mãe é acometida pela doença e Nhinhinha a cura pela primeira vez, ou quando a insólita menina se despede da existência inocentemente, cumprindo sua missão e despertando sentimentos mistos de raiva e aceitação em seus pais. Diante dessa característica insondável, o romancista e seus protagonistas se fundem em um só, passando a palavra um para o outro com mudanças de tom tão sutis que dificultam até mesmo a distinção de quem é quem dentro do texto, visto que falam a mesma língua e fazem parte do mesmo universo.

Em “Luas-de-mel”, também é possível identificar essa alegoria, ainda que sob um outro ponto de vista. “A gente, a um passo da morte, valentes, juntos. Mas ninguém vinha” (2001, p. 106). O encerramento do conto transmite uma ideia de renovação acima da degeneração, onde o amor prevalece e ressurge da decadência provocada pelo tempo, dando nova vida ao casal. Observa-se, então, uma narrativa em que, por duas vezes, a morte é superada. Nas palavras de Benedito Nunes, ocorre “o prenúncio da aurora [...] o surto da vida, a eterna boda das coisas e dos seres, apagando a velhice e vencendo a morte” (2009, p. 150), representado pelo nascimento de um novo amor e o renascimento de outro. Nesse jogo de antíteses proposto por Guimarães Rosa, o amor delibera: vence a vida, morre a guerra.

Reflexão final

Condensar Guimarães Rosa está longe de ser uma tarefa fácil para qualquer pesquisador. Em tentativa de compreender a maneira como o autor forja seus textos, esta monografia se propôs a investigar a recriação de três elementos: o insólito, o amor e a morte. Por caminhos curvilíneos da linguagem, o escritor faz uso de um coloquialismo que, ao mesmo tempo, apresenta um caráter exploratório, forçando quem o lê a assumir uma postura ativa. Essa estilística singular impacta, gera um incômodo e capta a atenção do público. A ambientação também contribui para esse alcance social, uma vez que o contista torna essas estórias palatáveis e fáceis de provocar uma identificação. São narrativas com “pés no chão” e “cabeça nas nuvens”, que mesclam, na dose certa, o realismo do povo sertanejo com alegorias fantásticas.

O aspecto metafísico dos contos de *Primeiras estórias*, ao lado do característico baile semântico rosiano, também auxilia na multiplicidade de significados, abrindo portas para as mais variadas formas de interpretação. Em se tratando de temas mundanos, porém complexos, como o amor e a morte – e partindo do princípio de que o ser humano não tem a real e concreta noção do que eles significam –, a maneira como Guimarães brinca com as possibilidades da língua torna o abstrato quase palpável, alimentando debates e discussões sobre vida após a morte, o sentido da vida e os segredos submersos do homem. São experiências de descoberta que se desenvolvem a partir da linguagem e dos personagens descritos na obra, bem como suas ações. Nada é por acaso, de modo que cada figura presente em cada conto representa algo e se oferece como uma engrenagem para a significação do todo.

Em contraposição ao requinte de sua escrita, Guimarães perspectiva o homem do sertão em sua forma mais rudimentar, para ressaltar questões morais da vida humana e os mistérios da existência. Ao mesmo tempo que o autor abusa da oralidade para caracterizar a vida simples do interior onde nasceu, sua ficção apresenta uma riqueza linguística ímpar, alcançando um equilíbrio entre dois mundos distintos – o culto e o inculto –, destacado por construções verborrágicas e musicalidade entre as palavras. Parte preponderante do desafio em analisar os três pilares desta pesquisa está nesse embate entre a simplicidade e a dificuldade. Está na maneira simples como os tópicos são introduzidos, mas, ao longo das narrativas, se desdobram em inúmeras camadas que podem ser identificadas em pequenos fragmentos propositalmente contraditórios, como “essas doidices do amor!” (2001, p. 103) e “essas delícias do amor!” (2001, p. 105).

Em toda a sua pluralidade, o amor pode se manifestar de diversas formas não excludentes. Essa hipótese é testada nas entrelinhas e sempre respeitando o leitor. É possível

inferir, portanto, que essa é uma das estratégias utilizadas pelo romancista para levar o receptor a diferentes lugares, alterando sua visão de mundo. Pelo modo como escreve e por algumas escolhas narrativas adotadas, o escritor consegue estabelecer uma forte e autêntica relação entre os dois extremos da boa comunicação: emissor e receptor. Quando fala da morte, isso fica ainda mais evidente, pois desvenda os significados do termo em ângulos quase antagônicos.

A morte para Guimarães Rosa é o fim? Um recomeço? Um rito de passagem? É tudo isso – e mais um pouco –, sendo capaz de levar o ser humano da provação e amargura à conformidade, e até reacender paixões. Em inglês, chama-se *lore* todo o conhecimento, saber cultural e relação que uma obra estabelece com o entendimento histórico do mundo que retrata. Sendo assim, a morte como subgênero no rico *lore* rosiano parece visar à diversidade de tons. Representa fartura de sentidos e satisfação intelectual, abrangendo diferentes faces e se aproveitando do desconhecido e da dificuldade do homem em lidar com ela para criar conjecturas sobre o pós-vida. Aliado ao insólito, torna-se uma pujante máquina de produzir versões, tendo o leitor como seu principal catalisador.

Diante de tudo o que foi exposto, é seguro concluir que a característica textual exótica de Rosa é uma de suas grandes virtudes artísticas, assim como o atrevimento para inovar linguisticamente. Segundo o próprio, “a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem”. E isso lhe sobra. Não dá para dizer que o mineiro de Cordisburgo foge de estereótipos, especialmente referentes à terra que o concebeu. Em alguns casos, ao contrário: os abraça e os torna seus, apropriando-se deles para transformá-los em ferramentas narrativas poderosas que contribuem para a transformação humana. Faz deduzir. Faz intuir. E, claro, faz pensar, o que, com o passar dos anos, converteu-se em artigo de luxo na literatura que atravessa os tempos.

Referências

ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8^a ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Nacional, 1964.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

COUTINHO, Eduardo F. “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

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

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: UFG, 1986.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1998.

NUNES, Benedito. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.

ORLANDI, Eni P. “Entrevista ao jornal *O Globo* – Eni Orlandi fala sobre análise do discurso e linguagem”. 2015. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/11/eni-orlandi-fala-sobre-analise-do-discurso-e-linguagem-em-entrevista.html>. Acessado em 24/09/2024.

PEREIRA, Ingred de Lourdes. *Estilo e linguagem na recepção crítica de Grande sertão: veredas*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2012.

PEREZ, Renard. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

REINALDO, Gabriela. “*Uma cantiga de se fechar os olhos...*”: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume, 2005.

ROCHA, Luiz Otávio Savassi. “Guimarães Rosa e a medicina”. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, nº 10, pp. 249-256, 1º sem. 2002.

RÓNAI, Paulo. “Os vastos espaços: introdução às *Primeiras estórias*”. 15^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: Batel, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães & LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembamentos, Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fúlia M. L. Moretto. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

SAPIR, Edward. *A linguagem: introdução ao estudo da fala*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VAZ, Valteir Benedito. “*Conversa de Bois*”, de João Guimarães Rosa: uma leitura à luz da poética do próprio autor. 2012. 134f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP), São Paulo, 2012.

VERLANGIERE, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

WANDAVISION. Direção: Matt Shakman. Intérpretes: Elizabeth Olsen, Paul Bettany, Kathryn Hahn. Roteiro: Jac Schaeffer. Produção de Marvel Studios. Estados Unidos: Walt Disney Pictures. Disney +. 2021. Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/series/wandavision/4SrN28ZjDLwH>. Acessado em 04/11/2024.