



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS PROF. ALBERTO CARVALHO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

JADSON DA COSTA REZENDE

GUIMARÃES ROSA E O NARRADOR TRADICIONAL:
um debate à luz das considerações de Walter Benjamin

ITABAIANA/SE
2026

JADSON DA COSTA REZENDE

GUIMARÃES ROSA E O NARRADOR TRADICIONAL:
um debate à luz das considerações de Walter Benjamin

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras de Itabaiana (DLI), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado(a) em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira.

ITABAIANA/SE
2026

JADSON DA COSTA REZENDE

GUIMARÃES ROSA E O NARRADOR TRADICIONAL:
um debate à luz das considerações de Walter Benjamin

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras de Itabaiana (DLI), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado(a) em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira.

Aprovado em 26 de janeiro de 2026.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira (UFS)

ORIENTADOR

Prof. Dr. Gustavo Rodrigues da Silva (UFSCar)

DEDICATÓRIA

A Maria, minha mãe, quem mais possibilitou minha caminhada até aqui, e a todos os outros – professores e amigos em quase 23 anos – que, de algum modo, também me impulsionaram.

AGRADECIMENTOS

A Maria, minha mãe, quem mais do que ninguém possibilitou que eu chegasse ao fim da graduação. Lembro dos esforços, por vezes desmedidos, feitos para que eu e os meus irmãos tivéssemos aquilo que ela própria não teve.

A Jaqueline, Jainy e Elaine, minhas irmãs, porque, mesmo sem saber, muito fizeram somente pela presença constante em quase todos os dias da minha vida.

A Drielly, Emili, Marine e Valéria, as melhores amigas que a universidade poderia me dar. Quis o decurso do tempo e o acaso dos dias que nos aproximássemos ainda no início do início do curso, e por isso fico muito feliz. Sou incapaz de esquecer a partilha de medos, coragem, tristeza e felicidade, o suporte nunca ausente e o companheirismo generoso mesmo nos dias em que a vida pesava com igual generosidade sobre os ombros de cada um nós.

A Alison, meu namorado, que, mesmo aparecendo nos últimos meses da licenciatura, esteve sempre presente, generoso e pronto para dar o apoio e a confiança que eu precisava.

A todos os professores, dos primeiros anos da escola aos últimos da universidade, por quem tive a oportunidade de ser instruído. Em especial, a Fábio de Oliveira pela diligência nas correções deste trabalho e o exemplo na sala de aula, que não passaram despercebidos.

Eu não poderia ser mais grato.

Concluir a graduação em Letras pela UFS, antes de ser uma realização própria, é uma forma de reconhecer, agradecer e fazer valer cada contribuição sem a qual eu nada conseguiria.

A todos esses, agradeço imensamente.

“Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva”.

Walter Benjamin

“Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens”.

João Guimarães Rosa

RESUMO

Em 1936, Walter Benjamin (1892-1940) publicou, sob encomenda do periódico **Orient und Okcident**, o ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, com o atestado de que a arte de narrar estava em vias de extinção. Com o avanço das técnicas de reprodução em massa da arte e a insurgência da informação como forma de comunicação na modernidade, entra em declínio aquilo que, na teoria benjaminiana, é fundamental para a narração em sentido tradicional: a experiência. Já no período pós-guerra (1939-1945), marcado pelo fim das atitudes ortodoxas também em razão do avanço técnico, a literatura que define o momento se vê dividida por dois impulsos contraditórios: a continuidade realista e a renovação esteticista promovida por Guimarães Rosa (1908-1967). Em face dos novos traços estéticos trazidos pelo escritor mineiro, este trabalho tem o objetivo analisar os contos do livro **Primeiras estórias** (1962), do mesmo escritor, a fim de identificar, no mundo-sertão metafísico que ele compõe, o narrador tradicional benjaminiano. Como aporte teórico, foram usados textos de Candido (1977; 1983; 2002; 2012), Arrigucci Jr. (1994), Coelho (2013), Rónai (2001), Rosa (1994), Gagnebin (1987), além de outros, para o entendimento não só da obra de Rosa, mas também da teoria de Benjamin.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; **Primeiras estórias**; Walter Benjamin; Narrador.

ABSTRACT

In 1936, Walter Benjamin (1892-1940) published, commissioned by the periodical **Orient und Okcident**, the essay “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, asserting that the art of storytelling was on the verge of extinction. With the advancement of mass reproduction techniques in art and the rise of information as a form of communication in modernity, what is fundamental to narration in the traditional sense, according to Benjaminian theory, begins to decline: the experience. Already in the post-war period (1939-1945), marked by the end of the orthodox attitudes also in fact of the technical advancement, the literature that defines the moment is divided into two contradictory impulses: realistic continuity and aesthetic renewal promoted by Guimarães Rosa (1908-1967). Considering the new aesthetic features introduced by the writer from Minas Gerais, this work aims to analyze the short stories in the book **Primeiras estórias** (1962), by the same writer, in order to identify, in the metaphysical backlands world that he composes, the traditional Benjaminian narrator. As a theoretical framework, texts by Candido (1977; 1983; 2002; 2012), Arrigucci Jr. (1994), Coelho (2013), Rónai (2001), Rosa (1994), Gagnebin (1987), and others were used to understand not only Rosa's work but also Benjamin's theory.

Keywords: Guimarães Rosa; **Primeiras estórias**; Walter Benjamin; Narrador.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. QUESTÕES DO NARRADOR E DA NARRATIVA NA MODERNIDADE	13
2. NOS VEIOS DO SERTÃO E DO UNIVERSALISMO, GUIMARÃES ROSA	20
2.1. DA ESTREIA NO CENÁRIO LITERÁRIO E SEU UNIVERSALISMO	20
2.2. UM TODO MUITO DIVERSO	23
3. O NARRADOR TRADICIONAL NUM MUNDO MISTURADO	27
3.1. ARCAISMO E MODERNIDADE NA LITERATURA ROSIANA	27
3.2. LINGUAGEM METAFÍSICA E ORALIDADE.....	29
3.3. A MEMÓRIA DE QUEM NARRA NA PROSA DE ROSA	32
3.4. NA ESTEIRA DOS CONTOS DE FADAS: FIM UTILITÁRIO DA NARRATIVA	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERÊNCIAS	43
ANEXOS	46

INTRODUÇÃO

Em 1936, no célebre ensaio **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**, Walter Benjamin (1892-1940) deixa clara a transformação pela qual a obra de arte havia passado com a chegada da modernidade. Segundo ele, “em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível” (1987, p. 166). Era possível, desse modo, que homens imitassem outros homens. Ainda que a reprodução, em algum nível, acelerada da arte pudesse ser vista ainda na Idade Média, com as xilogravuras, e no início do século XIX, com a litografia – método de impressão de imagens por meio de pedra calcária –, somente com a chegada da fotografia, “[...] a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (Benjamin, 1987, p. 167). As transformações, no entanto, longe de serem exclusivas à arte imagética, passam por uma série de etapas, chegando à reprodução técnica do som, de tal modo que

com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (Benjamin, 1987, p. 167).

Na perspectiva do pensador alemão, no entanto, o que está em jogo é a ausência daquilo que faz da obra de arte uma existência única, sua aura, “[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (Benjamin, 1987, p. 170), que se desdobra, no fim das contas, na história da própria obra. Como não ocorre, portanto, com as obras de arte produzidas massivamente, cujos vestígios “[...] só podem ser investigados por análises químicas ou físicas [...]”, na arte tradicional, seus vestígios são objeto de uma tradição (Benjamin, 1987, p. 167); assim, quando ela desaparece, “[...] o que desaparece com ela é a autoridade da coisa, seu peso tradicional”, assim como o testemunho histórico que ela carrega (Benjamin, 1987, p. 168).

Correlato ao prognóstico do declínio da aura, Walter Benjamin identificará, nas suas considerações sobre a obra de Nicolai Leskov, também o declínio da narração tradicional – ou arcaica. Segundo ele, “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva” (1987, p. 197). À semelhança do que ocorre com a perda da singularidade da obra tradicional – sua aura –, o depauperamento da arte de contar parte também do “[...] declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e tempo partilhados [...]” (Gagnebin, 1987, p. 11) num contexto de brutal transformação técnica.

Se o declínio da experiência e da arte de contar encontram seu marco histórico claro no fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), é no pós-guerra de 1939 a 1945 que o fim das atitudes ortodoxas e do dogmatismo fazem-se ver, num contexto em que o conhecimento humano é posto em xeque “[...] com as novas descobertas da física e do acelerado avançar da Técnica” (Coelho, 2013, p. 203). O homem do momento, com seus costumes e convenções em crise, se depara com um mundo em que também as convenções de linguagem se alteram, novos e velhos valores colidem (Coelho, 2013, p. 203) e as mudanças já encaminhadas no século XIX se intensificam.

Diante desse cenário, a literatura que define o período pós-guerra será marcada por dois impulsos contraditórios: a continuidade realista e a renovação esteticista (Coelho, 2013, p. 203). É nesse momento que o cenário literário brasileiro vê Guimarães Rosa surgir como o escritor que, à diferença dos escritores e moldes que caracterizavam os romances regionalistas de 30, promoveu uma renovação no âmbito da linguagem. Nas palavras do escritor mineiro, “A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não ideias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar ideias” (Rosa, 1994, p. 52). Ora, se como diz Ludwig Wittgenstein, em **Tractatus logico-philosophicus**, “os limites de minha linguagem denotam os limites de meu mundo” (1968, p. 111), nada mais natural do que reordenar e revirar a lógica da linguagem à disposição rumo a algo novo e capaz de engendrar novas ideias.

Em face dessas semelhanças contextuais que os aproximam no campo das ideias e da realidade alemã na vida de Walter Benjamin e Guimarães Rosa – haja vista a nacionalidade do primeiro e a atuação diplomática no consulado alemão do segundo –, este trabalho tem como objetivo analisar os contos do livro **Primeiras estórias** (1962), do escritor mineiro, a fim de identificar, no mundo-sertão metafísico que ele compõe, o narrador tradicional benjaminiano. Esta pesquisa parte, portanto, de uma divisão realizada em três capítulos que vão da teoria do filósofo alemão à busca da figura arcaica em seu objeto de análise, partindo da ideia de que as considerações sobre o narrador já feitas por teóricos, como Davi Arrigucci Jr., Antonio Candido etc., em **Sagarana** (1946) e **Grande Sertão: Veredas** (1956), por exemplo, ainda não tenham chegado suficientemente nas narrativas que compõem a obra de 1962.

Tendo em vista a complexidade que vai da primeira à última linha de qualquer produção rosiana e, mais ainda, a presença dos elementos estéticos e temáticos que já se mostravam em 1946 e que se intensificam nesses vinte e um contos, resultando numa modificação dessas histórias com relação às anteriores, este trabalho busca adentrar nos temas elementares da teoria

de Benjamin e que são centrais também em algumas das histórias de Rosa, como veremos no capítulo “O narrador tradicional num mundo misturado”. Foram selecionados, então, somente os contos em que, ao nosso ver, tais temas aparecem com mais clareza, a fim de atingirmos, no mínimo, a ponta da universalidade e maestria de Guimarães Rosa; quando muito ainda, contribuir para o aprofundamento do tema na obra em questão.

Isto posto, fazemos no primeiro capítulo, o levantamento geral dos conceitos de Walter Benjamin, indo desde a constatação que enseja o ensaio, passando pelo tema das informações e do declínio das experiências como as causas maiores do depauperamento da arte de contar (e por que não da aura das narrativas modernas?), até os traços que constituem o narrador tradicional. No segundo, dividido em dois subcapítulos, falamos antes do surgimento de Rosa como escritor e renovador da estética regionalista em 1962, de como o narrador arcaico já figurava nele desde então, do seu trabalho e na relação com a linguagem, até a contextualização do objeto de análise. Todos os temas até aí encaminham-se, portanto, para o delineamento do narrador no terceiro capítulo.

A partir daquilo que, para Benjamin, caracteriza a figura arcaica, o texto parte em seu último momento de uma divisão em quatro subcapítulos que tratam da modernidade e do arcaísmo, da oralidade e de como ela se mostra pelo método linguístico de Rosa, da memória e da reminiscência, bem como do fim utilitário presentes nas narrativas do livro. Para tanto, foram fundamentais os textos de críticos capitais para o entendimento da obra de Guimarães Rosa, como Antonio Candido (1977; 1983; 2002; 2012), Davi Arrigucci Jr. (1994), Nelly Novaes Coelho (2013), Maria Luiza Ramos (1983), Paulo Rónai (2001), Luiz Costa Lima (2019), Alfredo Bosi (1975), além de outros tantos textos, dentre os quais se sobressai a entrevista do próprio Guimarães Rosa a Günter Lorenz (1994). Por seu turno, para a compreensão da teoria de Walter Benjamin, foram usados os textos de Jeanne Marie Gagnebin (1987), Georg Lukács (1965), Julio Cortázar (2006) e Theodor Adorno (2003).

1. QUESTÕES DO NARRADOR E DA NARRATIVA NA MODERNIDADE

No ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, encomendado pelo periódico **Orient und Okcident** e escrito em março de 1936, Walter Benjamin (1892-1940) disserta sobre a situação da narração na modernidade partindo da perspectiva da experiência (*Erfahrung*), com o atestado de que “[...] a arte de narrar está em vias de extinção” (1987, p. 197); constatação que se deve, segundo o filósofo alemão, à insurgência do romance burguês como forma literária de prestígio na era moderna a partir da ascensão da burguesia (1987, p. 201). O que se estabelece ao longo do ensaio de Benjamin é, então, uma contraposição entre a nova forma literária e a narração tradicional, tal como ela é postulada pelo ensaísta de Frankfurt.

A despeito das divergências entre uma e outra forma, Georg Lukács fala, em **Narrar ou descrever** (1936), da poesia primitiva, associada às antigas narrativas tradicionais, em seu vínculo com a expressão das ações e da *práxis*. Quer se trate das fábulas, das lendas ou de outras formas mais espontâneas, é certo que todas elas partem sempre do fato fundamental da experiência, enquanto a literatura baseada na observação e na descrição dos acontecimentos elimina sempre, e em medida crescente, o intercâmbio entre as experiências e a vida interior humana (Lukács, 1956, p. 58-59).

Ocorre que, com a consolidação da sociedade burguesa, emerge um fator decisivo no depauperamento da narração, que, embora tenha suas origens num passado remoto, nunca havia influenciado tanto na chamada forma épica: a informação (Benjamin, 1987, p. 202). Conforme Benjamin, a razão de tal influência se dá na medida em que a informação aspira por uma verificação imediata que, conseqüentemente, vem acompanhada de explicações. Metade da arte da narrativa, no entanto, está em evitar explicações, de modo que mesmo o contexto psicológico das personagens deixa de ser imposto ao leitor (Benjamin, 1987, p. 203). De volta a Lukács, a narração tradicional sabe, afinal, distinguir e ordenar o essencial (1965, p. 62):

O escritor épico que narra uma experiência humana em um acontecimento, ou desenvolve a narração de uma série de acontecimentos dotados de significação humana, e o faz retrospectivamente, adotando a perspectiva alcançada no final deles, torna clara e compreensível para o leitor a seleção do essencial que já foi operada pela vida mesma (Lukács, 1965, p. 63).

Assim sendo, o ponto de vista da narração tradicional (ou arcaica) ocupa um tempo futuro aos fatos, quando a experiência vivida, enfim, serve de chancela tanto para o narrador quanto para a sua sabedoria e capacidade de narrar com base na prática (*práxis*). Em oposição

ao dito escritor épico, o observador, mais vinculado ao romance e detido sobre a descrição, é, nas asserções de Lukács, não só contemporâneo da ação, como “precisa perder-se no intricado dos particulares, e tais particulares aparecem como equivalentes, pois a vida não os hierarquizou com base na *práxis*” (1965, p. 63). Dito isso, o contraste entre as duas posições – participar e observar – não é casual; com efeito, ela deriva da posição que assume o escritor em face dos grandes problemas da sociedade, não ocorrendo, desse jeito, como um emprego de um método diverso de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo (Lukács, 1965, p. 50). Desse jeito, o novo estilo brota da necessidade de configurar adequadamente as novas formas que se apresentam vida social (Lukács, 1965, p. 51).

Ainda conforme Lukács, sabemos que as relações entre indivíduo e classe tornaram-se mais complexas tanto no que diz respeito ao ambiente quanto no que se refere aos hábitos do indivíduo a partir dos séculos XVII e XVIII (1965, p. 51). A individualização característica desses períodos e presente no romance descritivo, segundo ele, era alcançada quase que exclusivamente pela própria ação, pelo modo segundo o qual os personagens reagem ativamente aos acontecimentos (1965, p. 51). Daí que, ao falar do desenvolvimento do romance – que remonta ao séc. XIX – a partir da perspectiva do narrador, Adorno, por seu turno, aponte, para a ausência da sugestão do real no romance, o subjetivismo como decorrência (2003, p. 55). Em outros termos, o sujeito não tolera a matéria da qual trata e, portanto, a altera.

Nos termos de Gagnebin, o depauperamento da arte de contar se dá a partir do “declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem” (1987, p. 11), vinculados às relações de trabalho – e, portanto, às relações entre indivíduo e classe – como elas eram estabelecidas no período pré-capitalista, sobretudo, na atividade artesanal. Com efeito, ocorre que o ritmo de trabalho com o artesanato permitia que as experiências passassem por um processo de sedimentação; logo, o ambiente, em razão do seu caráter totalizante e ritmo lento e orgânico, oferecia as condições e o tempo para a contação de histórias (Gagnebin, 1987, p. 10-11).

A contraposição com a modernidade aí se faz quando, nesta, em vias opostas, não só os ritmos do trabalho eram rápidos, mas também a sua configuração era fragmentária, de modo a implicar no caráter de comunidade da narrativa tradicional (Gagnebin, 1987, p. 11). É no início do século XX, então, que Benjamin encontra o ponto marcante do declínio da narração: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Sobre isso, diz ele:

Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário dez anos depois continham tudo menos experiências transmissíveis de boca em boca (Benjamin, 1987, p. 124).

A razão para tal constatação não é outra senão o fator traumatizante das experiências inflacionárias na economia, na fome, na moral dos governantes, as experiências estratégicas das guerras pelas trincheiras e os conflitos armados dentre os quais estavam os vulneráveis corpos humanos. Ora, se a experiência é a base da narrativa tradicional e ela se perde, ou se tendo-as, nos tornamos “privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (Benjamin, 1987, p. 198), não é de se estranhar que outras formas narrativas façam-se predominantes. Daí que o filósofo frankfurtiano fale do romance e da informação jornalística, já que ambos têm, como aspecto comum, a necessidade de encontrar uma explicação para um acontecimento, real ou ficcional (Gagnebin, 1987, p. 14).

Quando Benjamin comenta, portanto, sobre Heródoto, da sua habilidade de contar sem dar explicações definitivas e da força que dota seu relato em razão disso, ele se refere às capacidades de uma narrativa que seja aberta: continuação, renovação e reinterpretação no tempo por meio das reminiscências. Segundo ele:

Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas (Benjamin, 1987, p. 204).

Em tempo, a informação só tem valor enquanto é nova e, vivendo valorosa e utilmente somente no momento do imediato, precisa explicar-se necessariamente nele (Benjamin, 1987, p. 204). A narrativa no sentido que Benjamin lhe dá, ao contrário, não se entrega e, como o relato de Heródoto – sem explicações ou descrições –, detém a sóbria concisão que evita as sutilezas psicológicas das suas personagens e a fará de mais fácil memorização. Ainda assim, quando Benjamin valoriza tal sobriedade nas explicações, não é que ele diga que elas devam ser evitadas; com efeito, é comum que os narradores comecem suas histórias com descrições das circunstâncias dos fatos que vão contar a seguir. Ele diz:

Leskov começa **A fraude** com uma descrição de uma viagem de trem, na qual ouviu de um companheiro de viagem os episódios que vai narrar; ou pensa no enterro de Dostoiévski, no qual travou conhecimento com a heroína de **A propósito da Sonata de Kreuzer**; ou evoca uma reunião num círculo de leitura, no qual soube dos fatos relatados em **Homens interessantes**. Assim, seus vestígios estão presentes de muitas

maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata (Benjamin, 1987, p. 205).

A questão nesse ponto centra-se, pois, no efeito que os pormenores conferem à narrativa a respeito dos seus autores. Para Benjamin, afinal, a narrativa que floresceu no meio artesão – no campo, no mar ou na cidade – é, em certo sentido, uma forma de comunicação artesanal, porque ela “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”, de modo que seja impressa na história “a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (1987, p. 205). Benjamin concorda, pois, com Leskov quando este toma para si a literatura não apenas como uma arte, mas como um ofício manual, dado que é do mundo dos hábeis trabalhadores manuais, os artífices, que provém o narrador (Benjamin, 1987, p. 205-206).

Em que pesem os fatores da informação e da experiência vivida como diferenciadores do romance e da narrativa tradicional segundo Walter Benjamin, a diferença entre os dois é posta em evidência também pelo contraste entre o sentido da vida e o aspecto moral que orienta um e outro. Nesse ponto, para Benjamin, a pergunta que se detenha sobre o depois do fim de uma narrativa é plenamente justificável; no romance, por outro lado, não (1987, p. 213). O leitor do romance procura na personagem que nele figura o sentido da vida manifestado na morte – da personagem ou do romance em sua conclusão –, aquilo que, em última instância, lhe dá o calor que não pode encontrar na sua própria existência. O romance seduz, portanto, o seu leitor pela “esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (Benjamin, 1987, p. 214). No texto “Walter Benjamin ou a história aberta”, Gagnebin detalha esse processo:

O romance coloca em cena um herói desorientado (“*ratlos*”), e toda a ação se constitui como uma busca, seu sucesso ou seu fracasso. O leitor do romance persegue o mesmo objetivo; busca assiduamente na leitura o que já não encontra na sociedade moderna: um sentido explícito e reconhecido. Por isso ele espera com impaciência pela morte do herói, verdadeira ou figurada pelo final do relato, para poder provar para si que este último não viveu em vão e portanto, reflexivamente, ele, leitor, tampouco (Gagnebin, 1987, p. 14).

Assim, enquanto a busca do sentido traz a necessidade de concluir a história, a narrativa curta diverge do romance com a “moral da história” e se caracteriza por seu caráter de abertura. Desse jeito, ela coloca sua questão moral “de tal modo que a história não se acaba com o seu fim, mas suscita a interrogação sobre o que aconteceu depois, abrindo-se assim a outras histórias” (Lavelle, 2017, p. 844).

Fator comum a todos os narradores também é a capacidade que eles têm de se mover com facilidade nos degraus da sua experiência e da experiência coletiva, para a qual nem mesmo a morte representa um escândalo ou impedimento (Benjamin, 1987, p. 215). No texto sobre o

narrador, Benjamin coloca o conto de fadas como primeiro conselheiro da humanidade e afirma que ele sobrevive secretamente na narrativa. É nelas, aliás, que está a figura do justo, que encarna a bondade, o consolo humano e a sabedoria. Além disso, nos termos dispostos no ensaio, o narrador é “a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (1987, p. 221). Ele é, à propósito, aquele que sabe dar conselhos, e é essa capacidade que, como as demais, permite identificar a natureza da narrativa. Ela tem sempre uma dimensão utilitária que pode consistir num ensinamento moral, sugestão prática, provérbio ou norma de vida; o senso prático é, portanto, uma das características do narrador (Benjamin, 1987, p. 200).

Em retomada ao debate acerca do mundo dos artífices e do caráter artesanal da narrativa, Benjamin coloca Valéry como que, melhor do que ninguém, descreveu a imagem de tal mundo. Ao falar das coisas perfeitas da natureza e as descrevendo como um “produto precioso de uma longa cadeia de coisas semelhantes entre si” (1987, p. 206), o poeta francês valorizava o trabalho paciente que buscava a perfeição por meio da superposição de várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. Como Benjamin esclarece, no entanto, o homem de hoje não cultiva outra coisa senão aquilo que pode ser abreviado. Sobre isso, Valéry vê na aversão ao trabalho prolongado a causa do arrefecimento da ideia de eternidade que, em seu tempo, tem na morte a sua mais rica fonte (Benjamin, 1987, p. 207).

Ocorre que, se de fato a ideia de eternidade está arrefecendo, também o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Conforme exposto no ensaio, a ideia da morte tem perdido, no tempo e na consciência coletiva, sua onipresença e força de evocação (1987, p. 207). Em oposição ao homem moderno, Philippe Ariès, em **História da morte no Ocidente**, descreve bem o modo como o homem do medievo – mais especificamente, a partir dos séculos XI e XII – se relacionava com o decesso. Segundo ele, o homem desse tempo era profundamente socializado, de modo que tal socialização não separava o homem da natureza, na qual ele só intervinha por milagre (Ariès, 2012, p. 49). A morte era, no entendimento do sujeito tradicional, uma forma de aceitação da ordem da natureza.

Ainda que os burgueses modernos, em oposição ao homem tradicional da Idade Média, vivam, conforme Benjamin (1987), em espaços depurados da morte, é no momento dela que o saber e a sabedoria do homem assumem uma forma transmissível, porque é aí que ele rememora a existência vivida da qual são feitas as narrativas, de modo que ele adquire a autoridade para narrar: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar” e, portanto, “[...] suas histórias remetem à história natural” (Benjamin, 1987, p. 208). Daí que Benjamin comente sobre a forma épica, definida por Anazildo Vasconcelos e Christina Ramalho em **História da Epopeia**

Brasileira como “[...] uma construção coletiva, gerada no seio de uma determinada cultura, mediante a adição de uma aderência mítica a um acontecimento histórico que, por uma singularidade intempestiva, ultrapassa os limites da experiência comunitária” (2007, p. 54-55).

No exato momento em que ocorre, o feito histórico é apenas realidade e o seu relato é história. Mas se esse feito é grandioso e fantástico, a ponto de ultrapassar o limite do real, isto é, capaz de ultrapassar a capacidade de compreensão do homem da época de sua ocorrência, começa a gerar uma aderência mítica que o desrealiza como história e, com o passar do tempo, a ele se funde, constituindo então uma matéria épica (Vasconcelos; Ramalho, 2007, p. 54-55).

Aliás, é a relação que se estabelece entre a forma épica e a historiografia que Benjamin coloca como aspecto fundamental da narração tradicional. Em seu texto, o ensaísta alemão questiona sobre a possibilidade de se pensar na historiografia tal qual “uma zona de indiferenciação criadora com relação a todas as formas épicas”; uma zona na qual a história escrita, datada, se relacionaria com as formas épicas como a luz branca com as cores do espectro (1987, p. 209), dentre as quais se insere de mais incontestado modo a crônica. Afinal, é o cronista, que diferentemente do historiador, fala dos fatos e se permite colocá-los como modelos da história do mundo, porque

Na base de sua historiografia está o plano da salvação, de origem divina, indevassável em seus desígnios, e com isso desde o início se libertaram do ônus da explicação verificável. Ela é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas (Benjamin, 1987, p. 209).

Assim, não importa se esse fluxo se insere na história sagrada do cronista ou na profana do narrador, mas, sim, se o embaraço entre uma e outra se constitui porque, assim, dificilmente se determina o plano sobre o qual opera a narrativa. No mais, Benjamin também disserta sobre o interesse pela conservação das coisas narradas. Na verdade, a relação que se estabelece entre o ouvinte e o narrador é dominada por tal ímpeto, de modo que a memória seja colocada como a mais épica de todas as faculdades (Benjamin, 1987, p. 210). É a partir daí, portanto, que, historicamente, Benjamin traça a situação da transmissão das histórias.

Sendo a musa épica em seu sentido mais amplo, a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração e inclui todas as variedades da forma épica (Benjamin, 1987, p. 211). Ela é, desse jeito, o espectro em que estão inseridas todas as variedades de tal forma. No correr dos séculos, entretanto, quando o romance surge da

epopeia – e esta é a zona de indiferenciação em que estão a narrativa e a nova forma literária – , a reminiscência assume outra forma, a memória (Benjamin, 1987, p. 211).

Segundo Benjamin, a rememoração podia já ser pressentida nos antigos poemas de Homero nos momentos em que eram feitas as invocações solenes das musas. Nesses momentos, na verdade, o que se revela, para ele, é o contraste entre a memória perpetuadora do romancista e a breve memória do narrador. Assim, enquanto a primeira é consagrada a apenas um herói, peregrinação ou combate, a segunda é consagrada a diversos fatos difusos. Em síntese, “a rememoração, musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na reminiscência” (Benjamin, 1987, p. 211).

Em tempo, fato também é a dimensão nostálgica e romântica que a teoria benjaminiana sobre o narrador possui. Ao atestar a respeito da situação da experiência e situar Leskov como um contador de histórias e no passado anterior à modernidade em que ele se encontrava, o ensaísta deixa posta uma ideia construtivista – a de que “uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade” (Gagnebin, 1987, p. 9), que, frente ao caráter nostálgico que possui o ensaio, também caracteriza sua figura central, o contador de histórias. Daí que Patrícia Lavelle o defina como um espectro, uma aparição do passado tal qual uma fantasmagoria construída em torno de Leskov no texto de 1936 e que, segundo ela, detém também certa materialidade nas obras de Johann Peter Hebel, Edgar Allan Poe e Rudyard Kipling (2017, p. 843).

Malgrado a presença de um narrador tradicional soe como uma espécie de “estranho arcaísmo”, o escritor argentino Ricardo Pligia, em **Formas Breves**, pontua que “o conto como forma sobreviveu porque levou em consideração essa figura que vem do passado” (2004, p. 101). Nas narrativas que compõem o livro **Primeiras estórias**, são esses mesmos aspectos que, caracterizando o narrador tradicional segundo Benjamin, contribuirão para um delineamento dos contornos dessa figura na obra de Guimarães Rosa, como veremos nos capítulos a seguir.

2. NOS VEIOS DO SERTÃO E DO UNIVERSALISMO, GUIMARÃES ROSA

2.1. DA ESTREIA NO CENÁRIO LITERÁRIO E SEU UNIVERSALISMO

Quando surge no cenário literário brasileiro em 1946, **Sagarana** traz à lume uma série de diferenças fundamentais com relação à estrutura que caracterizava o romance regionalista de 30 e que se vê valer, por exemplo, em **A Bagaceira** (1928), de José Américo de Almeida. No texto “Guimarães Rosa e a Tendência Regionalista”, Nelly Novaes Coelho distingue esses dois ramos do regionalismo a partir de uma dicotomia que não só diz respeito à origem de ambos, mas também define os diversos aspectos narrativos (recriação estilística, temática, linguística, sociológica, psicológica, filosófica/metafísica, etc.) de cada um, por meio de modos contrários de apreensão do fazer artístico. Surgidos em um período pós-guerra (1945-1960) marcado pela chamada “fadiga do ímpeto revolucionário” (Coelho, 2013, p. 204), esses modos são a continuidade realista com a permanência do realismo-objetivo que daria origem ao romance de 30 e à renovação esteticista iniciada por um Guimarães Rosa que “[...] se afasta gradativamente do real-concreto, que volta as costas à realidade objetiva e cada vez mais se deixa atrair pelo transreal” (2013, p. 204).

De fato, desde aquela que seria uma das primeiras críticas destinadas a Rosa¹, Antonio Candido afirmava um aspecto regionalista em **Sagarana** que ultrapassava o próprio movimento com as marcas de um espaço ou uso linguístico irreal:

[...] **Sagarana** não vale apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. A província do sr. Guimarães Rosa, no caso Minas, é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes quase irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor (Candido, 1983, p. 244).

É assim, portanto, que Rosa consegue a proeza de ser regionalista, ao não abandonar a “[...] intenção documental de fixar o homem de certa região (campos e sertões das Gerais) e a sua gesta rude” (Coelho, 2013, p. 205), e, ao mesmo tempo, ser universal por meio da renovação desses temas em face de uma revitalização da língua brasileira marcada pela “[...] incorporação de um linguajar original, tomado em bruto, ainda não depurado pela inteligência ordenadora, ainda amalgamado com a experiência viva do homem [...]” (Coelho, 2013, p. 205). Diante, então, do contexto em que existem simultaneamente esses dois impulsos antagônicos, a

¹ O texto, também intitulado “Sagarana”, foi publicado em **O Jornal** em julho de 1946, no Rio de Janeiro.

renovação rosiana na ficção regionalista, segundo Coelho, teve início com a substituição da palavra-depoimento (do *homo sapiens*) pela palavra-invenção (do *homo ludens*) (2013, p. 208), que, na verdade, caracteriza o estilo do escritor mineiro e se mostrará mais profunda em 1956 com **Grande Sertão: Veredas**.

Assim postas a universalidade e a documentação de uma região e um tipo certo de homem em sua obra, “o autor inventa, como se, havendo descoberto as leis mentais e sociais do mundo que descreve, fundisse num grande bloco um idioma e situações artificiais, embora regidos por acontecimentos e princípios expressivos potencialmente contidos no que registrou e sentiu” (Candido, 2012, p. 35). No ensaio “O Homem dos Avessos”, de 1957, Candido diz que

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

Se o sertão é o mundo, não é menos certo dizer, ainda em acordo com Candido, que o jagunço figura, em Guimarães Rosa, uma “[...] forma de existência, como realização ontológica no mundo do sertão”; desse jeito, ele “atualiza, dá vida a essas possibilidades atrofiadas do ser, porque o sertão assim o exige” (1977, p. 149-150). Daí que, em **Grande Sertão**, as ações do jagunço Riobaldo decorram, antes de mais nada, de um modo peculiar de ser e se torna uma construção da personalidade no mundo-sertão (Candido, 1977, p. 153), afinal, nos termos de Willi Bolle, em Guimarães Rosa, “O sertão não é somente uma referência geográfica externa, mas igualmente um espaço interior, simbólico, e a narração é a sondagem desse espaço” (2004, p. 314). Para além da medida em que a ficção rosiana vale como transposição de fatos, importa procurar nela também “em que medida o comportamento do jagunço aparece como um modo de existência, como forma de ser no mundo, encharcando a realidade social de preocupações metafísicas” (1977, p. 151),

Quando surge, portanto, uma década depois da publicação do seu primeiro livro, **Grande Sertão: Veredas** divide tanto a crítica quanto a recepção do público com reações que oscilavam do deslumbramento à da rejeição temerosa provocada pelo desconhecido e à obscura certeza de que ali havia algo de inaugural e definitivo, embora seus contornos não pudessem ainda ser delimitados (Coelho, 2013, p. 209). Já superada a linguagem do romance tradicional aproveitada pelos romances da década de 30, é hora de Guimarães Rosa marcar na ficção o

experimentalismo narrativo com textos de gênero e formas não mais facilmente classificáveis. No campo da linguagem, a “palavra-criação” do escritor – em oposição à “palavra-narrada”, como diria Coelho (2013) –, se dá a partir da sua insubmissão às regras linguísticas, uma vez que, ao seu ver, “a gramática e a chamada filologia, ciência linguística, foram inventadas pelos inimigos da poesia” (Rosa, 1994, p. 35).

Não há de se pensar, no entanto, que a recusa da gramática e da filologia tradicionais por Rosa configure, em alguma medida, um “anti-intelectualismo obscurantista”; antes, ela é a “afirmação de outro pressuposto poético que pluraliza a racionalidade” (Hansen, 2012, p. 127). Tanto que há método em seu processo criativo; um processo criativo que, diga-se em seus termos, consiste na “utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (Rosa, 1994, p. 46). Ao seu dispor, estão as particularidades dialéticas da sua região, ainda com sua marca original, não desgastadas e de grande sabedoria linguística, além do “antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra” (Rosa, 1994, p. 46). É assim que

Grande Sertão: Veredas mostra os novos caminhos da ficção, ao trabalhar uma matéria bruta, ainda em estado selvagem e, por isso mesmo, mais próxima das forças originais da vida. Seu aparente primitivismo oculta, porém, a grande atuação dos novos processos expressivos a permitirem que em seu universo as novas realidades tomassem corpo na palavra. Em GSV a *técnica* identifica-se com a *criação* (Coelho, 2013, p. 209, destaques do autor).

Isto posto, a relação intrínseca entre a palavra e o ser vivente nos arrais do sertão rosiano é a diferença elementar das narrativas de **Sagarana** com os romances de fundo regional que até então se fazia. À diferença da ação racionalista do *homo sapiens* no processo narrativo desses romances, que “[...] analisa a realidade e utiliza a literatura como um meio de expressar uma verdade humana e social através de uma “forma que tem aparência de mentira” (como o afirmou J. A. Almeida no pórtico de **A Bagaceira**)” (Coelho, 2013, p. 205). “Burrinho Pedrês”, por exemplo, o conto primeiro da obra de estreia de Guimarães Rosa, revela uma atitude narrativa na qual o uso linguístico é ingênuo, espontâneo, “[...] não aprisiona o falar nos limites rígidos do individualismo, mas se identifica com a palavra anônima e coletiva [...] como um gesto de comunicação humana, direto e simples” (Coelho, 2013, p. 207), como veremos nas narrativas em **Primeiras estórias**.

O conjunto de narrativas rosianas, como procedente, portanto, do *homo ludens*, “aquele que gerou os rapsodos, aedos, jograis do mundo antigo, e que permanece encarnado nos

cantadores populares, que ainda hoje perpetuam a herança folclórica de cada nação” (Coelho, 2013, p. 206), remonta a figura ancestral dos “homens-narrativa”, comentada por Todorov e equivalente ao narrador tradicional de Walter Benjamin, para os quais a narração assume uma dimensão que se iguala à importância da vida. Assim, “Se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver. O exemplo mais evidente é o de Sherazade ela própria, que vive unicamente na medida em que pode continuar a contar” (Todorov, 2006, p. 217).

2.2. UM TODO MUITO DIVERSO

Ao afirmar que, “[...] dificilmente, se encontrará uma obra que exemplifique tão bem a validade da análise estrutural quanto as **Primeiras estórias**, de Guimarães Rosa” (1983, p. 514), Maria Luiza Ramos deixa evidente a diversidade de técnicas narrativas, ambientes, enredos e personagens que impregnam os vinte e um contos da obra publicada em 1962. Paulo Rónai, em “Os vastos espaços”, deixará claro, em Rosa, o caráter diverso do “[...] mais labiríntico de seus livros, onde a perspectiva, a atmosfera e a temperatura emocional mudam mais de vinte vezes [...]” (2001, p. 16). Segundo ele ainda, os gêneros a que pertencem essas histórias – o conto fantástico, o episódio cômico ou trágico, a reminiscência, a anedota etc. – e a multiplicidade dos seus tons – lírico, arcaizante, erudito, popular, pedante etc. (Rónai, 2001, p. 18) – decorrem tanto do tema quanto de quem narra.

De fato, nas narrativas, ora contadas por um narrador omitido em discurso indireto, ora por um que é indeterminado e conta em terceira pessoa, manifesta também um outro que se faz personagem:

Em outros contos, porém, o narrador se manifesta com força de personagem, chegando a constituir o elemento central da estória, não só pela participação na intriga – tal se verifica em “A terceira margem do rio” e “Pirlimpisquice” – como também pelos conceitos que emite, impressões sobre problemas diversos, ou elocubrações sobre os fenômenos da vida, de que “O espelho” parece ser o melhor exemplo (Ramos, 1983, p. 515).

Em que pesem as diferentes vozes narrativas para o vislumbre da diversidade na obra, suas histórias se distinguem também por meio da ambientação. Assim, em momentos, o leitor é integrado a uma casa de fazenda, em outros a espaços abertos de vilas e campos de elevações, vegetação e rios ou a centros urbanos, talvez ainda em construção, como em “As margens da alegria”. Identificando, por sua vez, a diversidade de personagens, Maria Luiza Ramos define

nelas apenas um traço comum: a excepcionalidade do caráter, uma vez que muitos deles são notadamente loucos (1983, p. 515). Com efeito, não será nada raro encontrar nas **Primeiras estórias** personagens cuja apreensão da realidade ou participação nela resultem em uma “[...] impregnação mágica no conteúdo das estórias [...]” (Lima, 2019, p. 169), seja por sua própria natureza, seja pelo tipo de relato que fazem.

Em “O mundo em perspectiva”, Luiz Costa Lima chama atenção para o relacionamento que há entre o caráter das personagens rosianas e as suas visões da realidade para que se extraia daí um olhar outro que não o habitual. É no sentido em que suas narrativas oscilam entre o real e o irreal que o próprio Guimarães Rosa diz o modo com o qual sua obra deve ser entendida:

Quase cada palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista. [...] É um livro contra a lógica comum, e tudo nele parte disso. Só se apoia na lógica para transcendê-la, para destruí-la (Rosa, 1996).²

Como diria Alfredo Bosi, o escritor mineiro foi mestre “[...] na passagem do fato bruto ao fenômeno vivido, da descrição à epifania, da narrativa plana à constelação de imagens e símbolos [...]” partindo sempre da sua matéria-prima, isto é, o sertanejo e o sertão (1977, p. 11). As realidades das suas narrativas, portanto, comportam um sem-número de perspectivas e planos interpolados, porque o autor, a par de outros autores hispano-americanos, como José Lezama Lima, de Cuba, e o argentino Jorge Luiz Borges, se encaminhou para “[...] o texto estranho e o plurissenso, a palavra nova e a surpresa sintática [...]”, sendo este o modo próprio com o qual ele transcende o regionalismo de que partira ao escrever as histórias de **Sagarana** (Bosi, 1977, p. 16).

Diferentemente de como procedia na obra de 1962, no entanto, em que “[...] o anedótico sobre o qual assenta a narrativa é seguido com uma fidelidade constante”, em **Primeiras estórias**, a palavra caminha mais solta. Não tendo que seguir “leal aos contornos do acontecimento. Ela antes se confunde com uma pincelada solta, irregular, que menos visasse a distinguir as criaturas do seu contorno do que os apreender simultaneamente” (Lima, 2019, p. 163), de modo que a descrição se faça, assim, conscientemente imprecisa, ainda que esse *modus operandi* não fosse ignorado na primeira obra. Trata-se, pois, de uma “[...] libertação do anedótico que antes encompridava a narrativa” (Lima, 2019, p. 164).

No campo das dimensões latentes nos contos do livro, há de se dizer, o uso da marcação tipográfica cumpre papel fundamental. Como esclarece Luiz Costa Lima, o uso “das negritas”

² Fragmento da carta enviada por Guimarães Rosa a Jean-Jacques Villard, seu tradutor para o francês, em 1963.

não indica somente a interrupção na narração, como veremos em momentos na seção seguinte; com efeito, por meio delas, ele expressa visualmente no texto um outro nível das realidades narrativas (2019, p. 164). Assim:

No tipo branco: o acontecimento, a narrativa. Em negrito: a reflexão. Isso significa dizer, o escritor utiliza um recurso gráfico para tratar isomorficamente a letra em relação ao seu conteúdo latente. Expressando visualmente uma dimensão mais profunda da realidade, as negritas marcam o contraponto da estória. Pelas negritas cruzam, como se fossem fugas musicais, as palavras da narração, compostas em tipo branco (Lima, 2019, p. 164).

Oposto, portanto, ao tipo de literatura documental criada pelo romance de 30 e sua intenção de ser “[...] uma expressão de verdade e a denúncia dramática de uma realidade injusta que precisava ser conhecida dos outros homens” (Coelho, 2013, p. 206), Guimarães Rosa eleva a linguagem ao nível da essencialidade da realidade humana, deixando “[...] as formas, rodeios e processos da língua popular infiltrarem o estilo expositivo e as da língua elaborada embeberem a linguagem dos figurantes” (Rónai, 2001, p. 26). Ele submete, assim, a gramática e a filologia tradicional na intenção de “[...] amoldá-la para exprimir matizes e modalidades até então não observados da realidade que aguardam denominação para penetrarem na consciência comum” (Rónai, 2001, p. 27).

Em que pesem os métodos que fazem das **Primeiras estórias** um todo muito diverso, é fato que a técnica narrativa rosiana, no que lhe concerne, é marcada pela presença comum de personagens que participam dos eventos narrados, quer seja como observadoras, quer seja como participantes. Além disso, ocorre que, constantemente, o que se observa é o método do autor para “[...] transferir para o personagem a sua personalidade e fazer a narrativa pela sua boca, emprestando-lhe inclusive a sua linguagem de autor, a não ser nos diálogos” (Coutinho, 1983, p. 291). Tratando-se, então, disso, Afrânio Coutinho, nas suas “Duas anotações”, diz que a língua usada por Guimarães Rosa, é “[...] muito mais de natureza oral, o narrador fazendo o seu relato como quem fala e à medida que fala, preso não ao desenvolvimento de um processo do raciocínio, mas às exigências das impressões visuais e dos vaivéns da ação” (1983, p. 292), como um “verdadeiro fio de Ariadne” (Rónai, 2001, p. 22).

Dado que, assim como em **Sagarana**, nos contos de 1962, a língua é usada, “[...] como um gesto de comunicação humana, direto e simples” (Coelho, 2013, p. 207). É válida a afirmação de que também estas narrativas procedem do chamado *homo ludens*, ou melhor, do narrador arcaico de Walter Benjamin, uma vez que, nos termos dele, “o narrador é o homem

que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (1987, p. 221).

Diante da leitura dos contos do livro, portanto, estamos defronte às “[...] primeiras estórias de um Brasil novo no começo do surgir” (Lima, 2019, p. 161). À percepção de que os seus gerais começam a mudar com a chegada da novidade, Rosa porfia por incorporá-la ao seu universo, tornando, assim, certas constantes mais visíveis (Lima, 2019, p. 162). Conforme Luiz Costa Lima, não se trata de ultrapassar o mundo, mas de penetrá-lo, uma vez que, em face das mudanças, se faz mais necessário que os criadores conservem bem abertos os seus olhos para o seu mundo (2019, p. 175-176). Desse jeito, “Modifica-se a realidade dos gerais e Guimarães Rosa anuncia a mudança. Brasília” (Lima, 2019, p. 161).

3. O NARRADOR TRADICIONAL NUM MUNDO MISTURADO

3.1. ARCAISMO E MODERNIDADE NA LITERATURA ROSIANA

Segundo José Miguel Wisnik, **Primeiras estórias** marca uma mudança no sertão rosiano com relação ao que se apresentava até então: “[...] o sertão sem cerca, onde os pastos carecem de fecho, povoado aqui e ali por vilarejos, arraiais e fazendas” (2002, p. 178). No conto que inicia a obra, há uma cidade que se constrói por cima da biodiversidade do cerrado, aludindo ao processo de urbanização do Brasil, a partir da construção de uma nova capital contemplada pelo olhar peculiar de um menino. Segundo Wisnik, a referência cifrada a uma Brasília em Guimarães Rosa é “[...] a primeira instância, e a seu modo a única, a furar o cerco mítico com o qual o escritor mineiro preservou o seu sertão-mundo, até onde foi possível, da interferência direta do mundo urbano” (2002, p. 178). Ele adverte, no entanto, que tal rompimento só se coloca porque, sem nome, a cidade ainda não é uma cidade de fato; antes, “[...] é o espectro do moderno a se cumprir – é um princípio, que, apesar de tudo, já está presente no sertão, e que não o desmente”, mas ainda que alheio a biomassa que desmata, ou que construa e destrua ao mesmo tempo, é ainda e sempre o sertão, um outro e o mesmo (2002, p. 178).

Ora, o sertão está sempre na gênese do trabalho de Guimarães Rosa, e não poderia ser diferente, porque ele mesmo se diz, antes de mais nada, um “homem do sertão” (Rosa, 1994, p. 30), de modo que se torna impossível separar sua obra da sua biografia. Sendo o sertão o símbolo e modelo do seu universo, o escritor mineiro diz-se ainda fabulista por natureza, posto que é sertanejo: “Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida” (Rosa, 1994, p. 33). E não é preciso fantasiar para que seu mundo interior se constitua. A respeito disso, afinal, além das experiências enquanto médico, rebelde e soldado – que lhe trouxeram, cada uma, um valor novo –, Rosa aponta, na entrevista concedida a Günter Lorenz, como configuradoras do seu mundo a diplomacia, o trato com cavalos, vacas, as religiões e os idiomas (Rosa, 1994, p. 31-32).

Dada sua intimidade com aquilo que entende como sendo seu universo, não será nada surpreendente que, à luz das intervenções arquitetônicas de um projeto de modernização do país pautado na construção de Brasília, Guimarães Rosa explore as ambiguidades que circundam tal ímpeto civilizatório e de prospecção do futuro. É assim, pelo menos, que a nova capital surge no seio do conto “As margens da alegria”: primeiro como progresso urbanizador e construtor, depois como tentativa utópica, destruidora e autoritária, como mostra Luis Alberto Brandão Santos em “Cidade literária, urbanismo arcaico”:

A Brasília literária surge como orgulho mas também como vítima de uma suposta racionalidade urbanizadora. Edificar, colocar em prática um projeto utópico envolve, inexoravelmente, a perda da inocência, o confronto com fatores que corroem os ideais, ou, ainda, que revelam a face autoritária escondida sob a máscara das boas intenções (Santos, 2002, p. 95).

Ora, em nada o fundo telúrico daquilo que se extrai de um momento histórico, e que poderia ser momentâneo em **Primeiras estórias**, apaga o sentido transcendente das narrativas que compõem a obra. Na mesma entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa conta do seu retorno da poesia profissional para a lenda, ao conto simples, pois, em seus termos, “quem escreve esses assuntos é a vida e não as leis das regras poéticas” (Rosa, 1994, p. 35), que seriam, na verdade, a morte da poesia verdadeira. Está claro, portanto, que o lastro na vida da perspectiva do escritor reforça, e não rompe, a transcendência que lhe daria a possibilidade da reminiscência, dada a abertura dos sentidos que ele atribui às narrativas. Logo, sendo em sua própria definição um “contista de contos críticos”, será inevitável a união da sua ficção poética com a realidade de seu tempo, construindo, assim, um mundo misturado.

Em que pese o exemplo do conto que abre a obra de Rosa, também em “Fatalidade” o meio urbano é deflagrado como o lugar em que a justiça acontece sem distinções: “Aqui é cidade, diz-se que um pode puxar pelos seus direitos. Sou pobre, no particular. Mas eu quero é a lei...” (Rosa, 2019, p. 63). Baseada, no entanto, em um processo de modernização recente e dubitável na perspectiva do escritor sertanejo, a lei institucional no conto revela os seus limites e os resquícios do *modus operandi* próprio do período oligárquico, que antecede a Revolução de Trinta, diante de infrações pessoais:

Embora incipiente, essa modernização já dava mostras de começar a surgir, pois, diferentemente do ambiente das obras anteriores do autor (como **Sagarana** e **Grande Sertão: Veredas**), passadas durante o período da Primeira República, sobretudo oligárquica, esse volume de contos de **Primeiras Estórias** se passa no período posterior da “Revolução” de Trinta, quando o poder local começava a perder espaço para o poder centralizado (Azevedo, 2018, p. 377).

Daí que, diante dos relatos do caso de Zé Centralfe, o delegado se abstenha de muitas palavras e mantenha apenas um comportamento com ações somente sugestivas: “Meu Amigo fez uma coisa. Virou, por metade, o rosto, para encarar aquela carabina. Sério, carregando o minuto. Só. Sem voz. Mais nela afirmando a vista, enquanto umas quantas vezes rabeava com os olhos, na direção do homenzinho” (Rosa, 2019, p. 63). É assim que, indiretamente, ele sugere a Centralfe a solução para o seu problema; ela estaria ali, na arma de fogo. No quadro de uma sociedade em que a ordem estatal começava a centralizar-se, o delegado não poderia agir tal e

qual um deflator ou mandatário local como na Primeira República (1889-1930), em que, segundo Azevedo (2018), a violência se exercia sem que fosse justificada. Com efeito, no “novo momento do país (e da obra do autor), o delegado precisa de um álibi para o assassinato, que não pode ser apenas o cumprimento de uma lei superior” (Azevedo, 2018, p. 382).

Assim como em “As margens da alegria”, em que, segundo Wisnik, “uma alegoria anti-moderna de um mundo tradicional abatido pela urbanização paradoxalmente utópica e real” (2002, p. 179) se coloca, em “Fatalidade”, e n’outros contos da obra, faz-se presente também o mesmo confronto entre modernidade e arcaísmo como posto na teoria benjaminiana. Esse choque, entretanto, representa não um impedimento ao enquadramento de Guimarães Rosa ao quadro dos narradores tradicionais de Walter Benjamin; antes, revela uma posição adotada por ele “[...] em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo” (Lukács, 1965, p. 50). Nesse sentido, segundo Wisnik,

A questão aqui não é a passagem sucessiva do arcaico ao moderno, avaliada positiva ou negativamente, mas a persistência de um no outro, que obriga, como veremos, ao mergulho, em outros termos, num *lugar fora das ideias* em que moderno e arcaico não são exatamente norma nem desvio (Wisnik, 2002, p. 179, destaque do autor).

Por cima do cerrado, a nova capital é ainda o mundo tradicional dos vaqueiros ao qual Guimarães Rosa remonta. Então, Brasília se constrói ao passo que o sertão é destruído, mas, inviolável, “[...] porque nele resiste, para o bem ou para o mal, o substrato irreduzível e rebelde às superações” (Wisnik, 2002, p. 180). Ele retorna, à semelhança do peru que, no conto que abre o livro, morre e renasce, “o mesmo outro”, como definido por Miguel Wisnik.

3.2. LINGUAGEM METAFÍSICA E ORALIDADE

Enquanto meio concreto utilizado na construção do sertão enquanto espaço ficcional e universo literário, a característica de uma linguagem misturada na prosa de João Guimarães Rosa, segundo Davi Arrigucci, obedece “[...] a uma intenção explícita e paradoxal de pureza e de volta metafísica à origem do verbo, correspondendo a uma vontade criadora que se concebe homóloga à que teria presidido na criação divina” (1994, p. 11). Para o escritor sertanejo, isso deriva do fato de que o desenvolvimento do português brasileiro ainda não se deteve e, portanto, não está já saturado como o falado na Europa. A Lorenz, ele afirma que, como brasileiro, isso lhe dá uma escala mais vasta de expressões do que a que dispõem os portugueses e que, somada

ao seu desejo pela legibilidade do texto na posteridade, lhe dará mais possibilidades de sentidos porque une ainda ao já existente na linguagem algo seu (1994, p. 45-46).

Assim, sua busca pelo infinito por meio de uma linguagem metafísica e do seu processo de criação adâmica – porque, por meio do retorno à gênese da palavra, isto é, do uso do “[...] antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra” (Rosa, 1994, p. 46) e do uso de cada palavra como ela tivesse acabado de nascer –, ele se coloca no papel de “amo da criação” (Rosa, 1994, p. 48). Para Arrigucci, a verdade é que “[...] o escritor, enquanto artista verbal, trabalha muito prática e concretamente como um artesão da linguagem”, de modo que assim ele “[...] assume a atitude do *poietés*, na acepção antiga e aristotélica de fazedor de objetos verbais” (1994, p. 11).

Em tempo, na perspectiva do próprio escritor, seu trabalho de renovação da linguagem assume uma dimensão, na verdade, animista, porque “[...] somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (Rosa, 1994, p. 52). Partindo da constatação de que a linguagem corrente é “um monstro morto”, Guimarães Rosa investe na capacidade que a língua tem de se renovar e engendrar ideias. Assim ele procede:

Como escritor, não posso seguir a receita de Hollywood, segundo a qual é preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento. Portanto, torno a repetir: não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoiévski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde **Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen**, segundo o **Westöstlicher Divan** (Rosa, 1994, p. 50).³

Cultivando a ideia “antiga, porém moderna” de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro (Rosa, 1994, p. 53), em “Famigerado”, a consolidação de tal acepção parece encontrar seu ponto culminante. O conto, assim, figura um jagunço às voltas com um homem do Governo que lhe atribuíra uma alcunha que lhe aturde pelo desconhecido do sentido e cuja pronúncia lhe escapa: “— Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmisgerado... faz-me gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?*” (Rosa, 2019, p. 21, destaques do autor). Nas tentativas de acerto da pronúncia exata da palavra, Rosa torna latente não apenas a capacidade do termo de angariar em si uma variedade semântica, mas une a isso aquela concepção de que som e sentido andam juntos.

Ora, se, segundo ele, a “[...] música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer” (Rosa, 1994, p. 53), é natural que Damázio, o jagunço, faça-se hesitante diante

³ Para as frases em alemão, a tradução está dada em nota no próprio texto da entrevista: “É o homem que perdeu Deus e encontrou o diabo para a segunda” e “**O divã oriental-ocidental**, uma das principais obras de Goethe”, respectivamente (Rosa, 1994, p. 52).

de um termo que lhe permite a dúvida de um insulto à sua origem, família, honra, pai ou mãe. Segundo José Miguel Wisnik, a palavra em questão no conto pertence a uma família caracterizada por dizer algo e o seu oposto ao mesmo tempo. De acordo com ele, essas palavras, “semanticamente oscilantes, deixariam entrever o quanto toda significação é virtualmente equívoca, flutuando e deslizando num eixo de polaridades cujo sinal pode se inverter, a depender do acento que nela se imprima e do recado que a atravesse” (2002, 183).

Daí, aliás, que deriva o efeito cômico do texto: o jagunço, aturdido com a possibilidade da ofensa, sai às buscas do sentido daquilo que pode remeter a sua origem. Diante, então, do perigo de vida que corria em razão da fama do sujeito, o homem de conhecimento garante sua salvação pela manipulação do signo linguístico, deletando em favor de uma segunda conotação que é positiva, a negativa com a qual fora empregada, em que o homem seria um assassino notável, que impõe respeito e terror, “[...] estatuto cuja nomeação cabal é no entanto, pela própria pressão ambivalente das forças implicadas, tabu” (Wisnik, 2002, p. 182). Trata-se, pois, de “[...] um efeito irônico produzido pela fricção entre o mundo oral e o letrado, resultante de todo modo, na narrativa, da opção da personagem pela busca [...]” (Wisnik, 2002, p. 181) do sentido do termo que lhe foi atribuído.

Se é difícil, e talvez impossível, segundo Arrigucci, saber em **Grande Sertão: Veredas** o que provém da experiência real e sertaneja – sua ou de outros com quem teve contato – ou o que é mediado pela informação cultural – derivações de leituras, estudos e outras fontes – (1994, p. 13), é bem verdade que o falar regional do Norte de Minas Gerais se faz presente em **Primeiras estórias**: “Tio Terêncio, o velho, à porta de casa, conversou com o outro: — *“Meo fi’o, q’vaca qu’é essa?”* — *“Nho pai, e’ a n’é nossa, não”*” (Rosa, 2019, p. 65, destaques do autor). A presença de uma voz ativa nesse fragmento marcada pelo travessão aí não se limita, mas se amplia na própria narração em todos os contos, posto que, neles, há sempre um narrador que conta histórias aos moldes dos contadores arcaicos de Walter Benjamin e que se induz no texto para uma relação que visa se articular com o interlocutor de fora do texto. Como em **Grande Sertão**, aqui também

a relação com esse destinatário em primeiro plano estabelece a comunicação entre o universo do sertão e o mundo citadino, entre o universo da cultura rústica de base oral e o mundo da cultura escrita, preservando, no entanto, o modo de ser do outro, que fala ao interlocutor, com quem o leitor culto de algum modo se identifica (Arrigucci, 1994, p. 19).

Para Arrigucci, esse quadro do narrador oral se articula com o de cultura letrada de um jeito simples, mas eficaz, porque dá vazão à voz épica do sertão. O esquema que parece derivar,

portanto, “[...] da imitação do quadro real do escritor em busca do outro, ou seja, em busca desse que ele deseja conhecer e de alguma forma representar literariamente” (Arrigucci, 1994, p. 19), também se desenvolve, segundo o autor d’**O mundo misturado**, em outras narrativas para além do romance de 1956. Daí que ele mencione “O espelho”, em que, de fato, a narração se abre com um travessão e, no início, o narrador prenuncia a experiência a ser contada: “— Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições” (Rosa, 2019, p. 69).

Não se detendo nisso, a relação dialética entre quem conta nas narrativas e um leitor que se quer alcançar se vê valer ainda em um narrador que faz perguntas ao seu interlocutor, adianta a resposta e dá a sua:

Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias comprovam. Respondo: que além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, seus resultados apoiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso (Rosa, 2019, p. 69).

A tentativa de relação parece se transformar em preocupação quando, no entanto, o narrador intui não estar sendo tão confiável quanto se pretende: “Vejo que começa a descontar um pouco de sua inicial desconfiança, quanto ao meu são juízo. Fiquemos, porém, no terra-a-terra” (Rosa, 2019, p. 70). Desse modo, é patente que Guimarães Rosa parte sempre de um uso retórico da linguagem que insta o leitor a um papel homólogo ao de quem ouve um história oral, qual seja, o de um leitor ativo, sempre sugerido nas deixas do contador de causos. Ele reproduz, assim, o quadro do narrador arcaico e seu ouvinte, em que este pode sentar-se ao seu lado em volta de uma fogueira para ouvir-lhe narrar as experiências de um tempo passado.

3.3. A MEMÓRIA DE QUEM NARRA NA PROSA DE ROSA

No ensaio em que se destina a falar da atividade narrativa, ou memorialística, de Marcel Proust nos treze volumes de **À la recherche du temps perdu** (1913-1927), Walter Benjamin diz que o escritor francês “[...] não descreveu em sua obra uma vida como ela foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (1987, p. 37). Indo mais longe, ele questiona se, com efeito, Proust não teria empenhado seu esforço no esquecimento em vez da reminiscência. Fato é que, para o pensador alemão, a imagem do autor francês é a “[...] mais alta expressão fisionômica que a crescente discrepância entre poesia e vida poderia assumir” (1987, p. 36-37). Posta a questão que divide a memória do escritor com base na proximidade dela com a reminiscência

ou o esquecimento, Benjamin estabelece ainda a diferença entre aquilo que seria a memória voluntária e a memória involuntária.

Com base na literatura de Proust, portanto, o ensaísta frankfurtiano pensa nas formações espontâneas da memória involuntária como imagens visuais em grande parte isoladas, mas que representam, nos seus termos, a “[...] força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento” (Benjamin, 1987, p. 45), e os entrecruzamentos – isto é, as correspondências da eternidade como incorporadas pelo autor francês –, seriam a sua obra. O passado, por sua vez, é condensado irresistivelmente pelo choque doloroso do rejuvenescimento assim que refletido num instante. Para Benjamin,

Proust conseguiu essa coisa gigantesca: deixar no instante o mundo inteiro envelhecer, em torno de uma vida humana inteira. Mas o que chamamos de rejuvenescimento é justamente essa concentração na qual se consome com a velocidade do relâmpago o que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente (1987, p. 45-46).

A memória voluntária, por sua vez, é aquela que, partindo da involuntária, estaria a serviço da consciência pela busca e conservação de algo anterior. Essa tentativa de conservação e busca, portanto, está atrelada a uma atividade de intelectualização feita sobre as formações espontâneas das recordações. Assim diz o ensaísta:

Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura [de Marcel Proust], temos que mergulhar numa camada mais especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mais informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo (Benjamin, 1987, p. 48-49).

No conto “Nenhum, nenhuma”, por sua vez, João Guimarães Rosa torna clara também uma conceituação de memória próxima, inclusive, daquela que Benjamin entende como sendo a voluntária. Ocorre que os fatos que sucedem no conto se dão em uma casa de fazenda recôndita por entre as serras e à beira da mata de algum rio. Se é imprecisa a localização da casa e, mais ainda, a identificação de qual seria esse rio, o narrador se mostra ainda menos certo quanto ao que rememora ao considerar que talvez não sido numa fazenda. Fato é que, na casa, um menino acessa um quarto em que se encontrava um homem “sem aspecto” e, a seguir, mais alguém também entra ali: a Moça, descrita em sua beleza e encantamento. O narrador tenta então, por tudo, recordar dos fatos com clareza para saber o motivo de o Menino ter entrado ali. Assim, diz ele: “Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se eu conseguisse religar-me:

adivinhar o verdadeiro e real, já havido” (Rosa, 2018, p. 54). Mas na verdade tudo é incerto e impreciso.

Do mesmo modo que Benjamin constata em Proust, portanto, Guimarães Rosa constrói um narrador numa tentativa intermitente de busca e reconstrução de um passado. Assim que permitido entrar em um quarto de acesso até então proibido, o narrador encontra uma velhinha “de história, de estória” (Rosa, 2014, p. 55). Desse jeito, ela é tão velha que perde-se no limiar da historiografia, do crível, e do inacreditável, o incrível. Curioso é ainda que, diante da inquietação do narrador para com ela, a Moça a coloca não como a morte, mas como a vida; ela era um só ser em que “a vida vibrava em silêncio, dentro de si, intrínseca, só o coração, o espírito da vida, que esperava” (Rosa, 2014, p. 55). Ela está, pois, como o receptáculo de saberes dos fatos derivados das experiências de uma vida longa, que perpassa gerações e gerações, tal e qual as histórias dos narradores, ainda que tais fatos tenham se dissolvido e sejam já imemoriais, porque, afinal, as “lembranças são outras distâncias” (Rosa, 2024, p. 57).

Ora, se na teoria benjaminiana, o contexto que garantia as condições e o tempo da contação de histórias por meio da transmissão e sedimentação de experiências era o meio artesão, na narrativa rosiana, sua presença faz-se ver na velhinha Nenha, de “roca e fuso”, que, inclusive, não falava mais. É por isso que, nesse conto de Rosa, “o tear, que metaforiza a rede aberta da tradição oral, não é recuperado pela palavra falada, mas pelas lembranças, que, por sua vez, tomam forma na escrita” (Viana, 2018, p. 175). Nessa tentativa de reconstituição de um passado pela memória voluntária, o narrador coloca-se a ouvir seus sentimentos, sejam eles de dúvida, angústia, assombro ou principalmente de paixão, isto é, aquilo que persiste no tempo involuntariamente. É a partir deles, enfim, que ele consegue, aos poucos, se aproximar dos fatos difusos de um tempo anterior pela intelectualização, como comentado no ensaio sobre Proust, no momento em que conta. Assim, para Maria Shtine Viana, nesta história,

o passado é também protagonista, recomposto pela memória não apenas do vivido e lembrado, ou talvez, do sonhado, mas também reescrito poeticamente como estória narrável. Por conseguinte, essa recordação já não faz parte do passado, é presente, e, dessa maneira, é vivido por aquele que recorda. Ao desmontar a retórica do inconsciente pelo escrito, o vivido faz-se presente (2028, p. 176).

Entre um ou outro arquétipo, faz-se ver neste conto que a imbricação composta por todos eles reflete a tentativa de reconstituição de um passado. Para Hansen (2021), João Guimarães Rosa constrói aqui uma teoria da memória baseada no pensamento de Henri Bergson e Marcel Proust, e, assim como nesses dois, no caso brasileiro, as lembranças vêm pela reminiscência involuntariamente, sem que se queira lembrar; ao menos, num primeiro momento. Tanto que

seu narrador diz que o “passado é que veio a mim, como uma nuvem, vem para ser reconhecido: apenas, não estou sabendo decifrá-lo” (Rosa, 2019, p. 56). Daí, então, é que ele parte para a tarefa de rememorar; em seu caso, um rememorar afetivo, marcado pela resignação da dúvida que o ajuda a lembrar ainda de muito, mesmo que de modo difuso. Logo, no imbricado de memórias e nebulosidade em que está o narrador, “é necessário deixar que as coisas venham da forma como se apresentam para que a narrativa possa ser tecida” (Viana, 2018, p. 176), mesmo porque, “[...] o mais importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração [...]” (Benjamin, 1987, p. 37).

Não é nada raro, à luz do exposto, encontrar nos vinte e um contos que compõem as **Primeiras histórias** narradores cujo ímpeto premente seja o de guardar histórias ou trazê-las à tona. Eles partem sempre de uma posição em que parece estar estavelmente situado para se permitir narrar como se deixasse, em diálogo com a teoria benjaminiana, a narração consumir a mecha de vida que lhe resta, tal e qual faz a imagem do narrador do pensador alemão. É aí que, assentado na mobilidade do marinheiro comerciante, que viveu ou viu a experiência, e agora no sedentarismo do agricultor, os dois protótipos do narrador arcaico unem-se utilmente para contar daquilo que sabe por viver, mas que só pode fazer-se narrativa no presente por meio da memória e da manutenção da reminiscência.

Em tempo, no texto “Pirlimpisquice”, o narrador ingressa, pois, na narração retomando um fato, curiosamente, sem dizer a que se refere por meio do pronome demonstrativo:

Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de Oh. O estilo espavorido. Ao que sei, que se saiba, ninguém soube sozinho direito o que houve. Ainda, hoje adiante, anos, a gente se lembra: mas, mais do rumor do que da desordem, e menos da desordem do que do rumor (Rosa, 2019, p. 43).

Ora, se a arte de contar histórias sempre foi “a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (Benjamin, 1987, p. 205), em “A benfazeja”, o narrador conta a partir da tentativa de defesa e de reconstrução da história de uma mulher, e, para além disso, espera que sua narrativa seja reverberada gerações adiante. Assim diz ele: “É o caso, que agora direi. E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses seus olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer” (Rosa, 2019, p. 123).

Em qualquer dos três contos exemplificados, o motivo do qual deriva a narração não é outro senão o interesse pela conservação de uma memória, ainda que ela se dê pelo ímpeto de reconstrução – haja vista a fragmentação dos lapsos memoriais do narrador –, como vimos em

“Nenhum, nenhuma”. Em grande parte das narrativas, é fato ainda a figuração de um narrador que conta a partir daquilo que ele mesmo presenciou ou ouviu falar, e mesmo quando distanciado, não deixa de se fazer personagem. Nesse sentido, a conceituação de Carlos Reis do narrador homodiegético para esse caso parece-nos adequada, uma vez que,

tendo vivido a história como personagem (*homo-*, “o mesmo”), o narrador retira dessa experiência as informações que faculta. Entretanto, essa relação experiencial refere-se fundamentalmente à vivência da história como personagem secundária ou mera testemunha (Reis, 2013, p. 263).

Assim colocado o foco narrativo, os narradores de Rosa mantêm-se próximos dos fatos, ao passo que os aproxima do seu ouvinte. Partindo sempre de um ponto fixo, a sua narração lhe tira do eixo central ocupado pelos fatos a serem narrados. E contando sempre a partir de si mesmo, isto é, das impressões que derivam de si, por que não se deter nas digressões psicológicas suas ou das demais personagens? Em seu caso, não o faz porque ele mesmo deixa claro que o que importa são os incidentes; no das demais personagens, porque ao delas não tem acesso. O narrador, assim, desvia-se propositalmente do foco da sua narração para dar espaço às experiências. Em “O espelho”, ele diz: “Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições” (Rosa, 2019, p. 69). Para conversar de volta com Lucáks (1965), parece-nos que, nesse caso, de fato a vida hierarquizou, por meio da *práxis*, aquilo que merece ser passado adiante.

Diferente da informação, portanto, cujo valor se dá apenas no momento imediato e precisa explicar-se necessariamente nele (Benjamin, 1987, p. 204), as narrativas em **Primeiras estórias** não se entregam, porque se abstém de maiores explicações ou descrições daquilo de que dão conta. Tanto que, em “Pirlimpsiquice”, o narrador resume uma sequência de ações em três verbos pretéritos suficientes, que poderia, facilmente, ser esmiuçada nas descrições: “Concordados, combinou-se, juramos” (Rosa, 2019, p. 44). Desse jeito, o conto detém a concisão sóbria e racional que evita as minúcias psicológicas de quem narra e das demais personagens, de modo que suas “estórias” far-se-ão de mais fácil memorização e, assim, de mais garantida possibilidade de serem recontadas posteriormente, porque assim seu ouvinte torna-se “livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (Benjamin, 1987, p. 203).

3.4. NA ESTEIRA DOS CONTOS DE FADAS: FIM UTILITÁRIO DA NARRATIVA

No ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin assinala o conto de fadas como sendo o primeiro conselheiro da humanidade. Segundo suas asserções, “o primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas”, em que se encontra a figura do justo que encarna a bondade, o consolo humano e a sabedoria (Benjamin, 1987, p. 215). À similitude do que Benjamin postula, em “A menina de lá”, Guimarães Rosa torna flagrante a presença de uma menina, cuja constituição, em muito, se aproxima daquela presente nas personagens dos contos mencionados pelo ensaísta. Ao falar do estranhamento provocado pelos termos e a quietude de Nhinhinha, o narrador do conto diz:

Mas, pelo esquisito do juízo ou enfeitado do sentido. Com riso imprevisto: — “*Tatu não vê a lua...*” — Ela falasse. Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava; ou da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia a gente vem perdendo. Só a pura vida (Rosa, 2019, p. 37).

Faz-se, nessas linhas, a constituição da personagem, cujo interesse recai naquilo em que a vida ressoa puramente. Enquanto ser de mistério, no sentido do “esquisito do juízo”, “enfeitado do sentido”, do riso imprevisto e da presença ausente que se faz no silêncio e alheamento da sua compostura, a personagem reveste-se de uma aura tal qual dos contos populares. É estando sem estar que a personagem provoca o estranhamento nos demais, de modo que assim se destaca a dissonância entre ela e os outros:

Em geral, porém, Nhinhinha, com seus nem quatro anos, não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios. [...] De vê-la tão perpétua e imperturbada, a gente se assustava de repente: — “Nhinhinha, que é que você está fazendo?” — perguntava-se. E ela respondia, alongada, sorrida, moduladamente: — *Eu... to-u... fã-a-zendo.*” Fazia vácuos. Seria mesmo seu tanto tolinha? (Rosa, 2029, p. 27).

O afastamento, nesse caso, é tamanho que mesmo a consciência da personagem parece suspensa em um outro lugar; ela está entre os outros, mas seu olhar, encanto e interesse voltam-se para um *locus* longínquo, metafísico: “Ela apreciava o casacão da noite. — “*Cheinhas!*” — olhava as estrelas, deléveis, sobre-humanas. Chamava-as de *estrelinhas pia-pia*”. Repetia: — “*Tudo nascendo!*” — essa sua exclamação diletta, em muitas ocasiões, com o deferir de um sorriso” (Rosa, 2029, p. 28). Ao passo que sua atenção volta-se para aquilo que é invisível aos olhos de quaisquer outros, a menina parece ter conhecimento sobre algo que mais ninguém tem. Aliás, a esse respeito, Italo Calvino, no ensaio “A geografia das fadas”, comenta que “as fadas conhecem, debaixo da terra ou no céu, mais caminhos do que supõe qualquer de nossas vãs filosofias” (2010, p. 144). Na qualidade do maravilhamento e da sua dissonância frente aos

demais e em seu estado de suspensão, bondade, consolo humano – posto que, na narrativa, os pais veem na menina a esperança de reversão da seca –, ela é como a “*imago* materna” descrita por Leskov e mencionada por Benjamin em seu ensaio:

Segundo a descrição de Leskov, “ela era tão bondosa que não podia fazer mal a ninguém, nem mesmo aos animais. Não comia nem peixe nem carne, tal sua compaixão por todas as criaturas vivas. De vez em quando, meu pai costumava censurá-la... Mas ela respondia: eu mesma criei esses animaizinhos, eles são como meus filhos. Não posso comer meus próprios filhos! Mesmo na casa dos vizinhos ela se abstinha de carne, dizendo: eu vi esses animais vivos; são meus conhecidos. Não posso comer meus conhecidos” (Benjamin, 1987, p. 216-217).

Assim como a *imago* materna, a personagem rosiana reveste-se de um maravilhamento quase alucinante. A calma perfeita, a imobilidade, os silêncios, o interesse em ver um sapo, o desinteresse em qualquer pessoa, o respeito aos pais que mais parecia tolerância: todos os traços de Nhinhinha parecem remeter àquilo que na figura comentada por Benjamin é característico.

Quando seus pais percebem, então, suas capacidades sobrenaturais, decidem guardar o segredo dos seus milagres: “Não viessem ali os curiosos, gente maldosa e interesseira, com escândalos. Ou a padres, o bispo, quisessem tomar a menina, levá-la para sério convento” (Rosa, 2019, p. 27). Ao final do conto, porém, Nhinhinha adoece e morre, ao que a Tiantônia contou aos seus pais o motivo: “naquele dia, do arco-íris da chuva, do passarinho, Nhinhinha tinha falado despropositado desatino, por isso com ela ralhara. O que fora: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verde brilhantes” (Rosa, 2019, p. 30). Como é praxe com os desejos da menina, sua vontade é atendida. Assim sendo, o efeito mágico, no texto, ganha força pelas expressões de Nhinhinha, sempre carregadas de encanto, mistério e peculiaridade. Suas palavras, assim como as de Rosa, estão vinculadas ao poder de criar, que, no seu caso, assume a forma de criação de realidades; afinal, quando quis ver um sapo, bastou dizer “Eu queria vir o sapo aqui”, e quando quis uma pamonha, precisou somente que dissesse “Eu queria uma pamonhinha de goiabada”, e assim no dois casos se fez.

Isto posto, se a aproximação com os contos de fadas nesse conto se mostra indiscreta, em “Nada e a nossa condição”, ela ocorre explicitamente, ao passo que o narrador aproxima a personagem do Tio Man’Antônio às figuras monárquicas do rei e do príncipe: “Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas” (Rosa, 2019, p. 77). Não detendo-se nisso, a narração passa da construção arquetípica do protagonista para a da casa à semelhança de um castelo: “assobrada, alicerçada fundo, de tetos altos, longa, e com quantos sem uso corredores e quartos” (Rosa, 2019, p. 77).

O conto, assim, narra o caso de um fazendeiro que, em dado momento, manda os empregados cortarem as árvores e os matos da fazenda, porque decidiu ampliar sua área depois que a sua esposa morre. Ainda que tivessem sugerido naquilo tudo “ação de desconcernência, ar na cachimônia, tolice quase” (Rosa, 2029, p 80), ele, como se tivesse adivinhado, pôde ganhar muito dinheiro, uma vez que o preço do gado na região aumentou e os fazendeiros e se viram na necessidade de comprar mais gados e aumentar seus pastos. As filhas então casadas, ele, próspero, percebe que há mais causas a serem executadas: “Em termos muito gerais, haveria uma mor justiça, mister seria” (Rosa, 2019, 82). Daí que ele decide, em silêncio, distribuir as terras entre os seus, “descalços, servos, pretos, brancos, mulatos, pardos, leguelhês, enxadeiros, vaqueiros e camaradas” (Rosa, 2019, p. 82-83), como uma espécie de reparação vinculada a um passado colonial.

Frente aos excertos e às constatações acerca da constituição das personagens rosianas, no texto do narrador, Walter Benjamin discorre sobre o sentido utilitário dessas histórias, isto é, sua capacidade de aconselhar e oferecer ajuda: “Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência” (1987, p. 215). Como a narrativa tradicional, essas histórias têm, portanto, uma utilidade que pode consistir numa norma de vida, ensinamento moral, sugestão prática ou provérbio. Ora, mesmo em **A psicanálise dos contos de fadas**, o teórico austríaco Bruno Bettelheim disserta sobre tais narrativas partindo das suas propensões consoladoras e significados simbólicos. Segundo ele, a integralização dessas premissas ocorre quando o conto de fadas é contado em vez de lido; mas se lido, deve ser feito adequadamente, isto é,

[...] com sentimentos evocados dentro de si próprio tanto pela lembrança do significado que a estória teve para ele quando criança, quanto pelo seu significado atual diferente, e sensível às razões pelas quais a criança também pode construir algum significado pessoal ao ouvir a estória – então, quando ouve, a criança as compreende, com seus anseios mais ternos, os seus desejos mais ardentes, suas ansiedades e sentimentos de miséria mais agudos, bem como com as mais elevadas esperanças (Bettelheim, 2002, p. 168).

Transmitido em condições favoráveis, o conto de fadas oferece sutilmente sugestões e modos de lidar com experiências internas de maneira construtiva. Nesse caso, ainda que uma lição de moral não possa ser extraída nas letras exatas dos contos, ambos os protagonistas, por meio das suas características, enquadram-se na figura do justo mencionada por Benjamin. É assim, portanto, que a lição em “A menina de lá” parece estar centrada no uso exemplar da dádiva, sempre usada para feitos benevolentes ou destituídos de qualquer apego ou interesse material, ainda que ver um sapo e comer uma “pamonhinha” sejam vontades que derivam do

desejo da menina. Com efeito, ocorre que as vontades dela são genuínas, posto que derivam daquilo que, no início, o narrador do conto já havia chamado de “a pura vida”.

A respeito da distribuição das terras em “Nada e a nossa condição”, por seu turno, Airton Paschoa, no texto “Casa-grande e grande-sertão num conto de Guimarães Rosa”, fala da grande casa da fazenda como sendo a representação da culpa ancestral vinda do passado colonial e encarnada na personagem do Tio Man’Antônio e no seu mal-estar, ambos – casa e fazendeiro – situados no sertão, “[...] paisagem de vocação metafísica, uma possibilidade de transcendência, uma esperança de salvação” (Paschoa, 2000, p. 47). Assim, se, de fato, ele incorpora a culpa que lhe levará a transcendência do estado de coisas na narrativa por meio da justiça mor e mister, não é menos verdade que, também nele, a figuração do justo se vê feita.

Ainda que vinculado ao passado colonial, o ímpeto de reparação comentado por Paschoa o aproxima da bondade do justo no despojamento dos bens e da sabedoria por demonstrar compreender algo da vida que ninguém mais compreende ou sabe, seja a respeito do gado, seja a respeito, ainda, de uma justiça metafísica e sua crença nela, de onde, diga-se, deriva o consolo humano. Seu “*Faça-se de conta!*” (Rosa, 2019, p. 79, destaques do autor), professado sempre em tom de sabedoria e consciência plena, assume ainda uma forma oracular referente à transitoriedade das coisas da vida. Nesse sentido, Airton Paschoa afirma que

Tudo se passa como se a falta do artigo definido no título – “Nada e a Nossa Condição” – estivesse já a indicar que, em vez de ponto final, o nada, com tal indefinição, deve ser visto sobretudo como ponto de partida, como o ponto de partida indefinido, mas inevitável a quem quer transcender a própria condição (Paschoa, 2000, p. 48).

No texto do narrador, Walter Benjamin comenta: “‘E se não morreram, vivem até hoje’, diz o conto de fadas. Ele é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa” (Benjamin, 1987, p. 215). O “*Faça-se de conta!*” de Tio Man’Antônio, nesse sentido, não só reinterpreta a realidade que vigora no conto, como também é o “imperativo estético que rege o mundo da carochinha, que é em suma o fundamento último do mundo da ficção” (Paschoa, 2000, p. 48) e dos contos de fadas com os quais as narrativas de Rosa se relacionam. Do mesmo modo, a magia nas palavras de Nhinhinha, em “A menina de lá”, a adornam com o esplendor das fadas e, assim, verifica-se, de fato, a existência dos primeiros conselheiros nas **Primeiras estórias** de Guimarães Rosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Todos os rios do mundo de Guimarães Rosa têm três margens”, diz Paulo Rónai em “Os vastos espaços” (2001, p. 25). A afirmação que diz respeito a diversidade de sentidos dos textos do escritor mineiro, embora sintaticamente curta, é o condensamento de muito do que se pode dizer da literatura rosiana. Como vimos, seu sertão é o mundo em que o jagunço figura como modo de existência para além dos limites regionais. Na raiz dos problemas do homem sertanejo, estão as questões fundamentais da humanidade – amor, morte, justiça etc. – exibidos como lugares comuns de todos. Em sua narração, a linguagem adquire tal dimensão metafísica que atribui às suas palavras uma multiplicidade de sentidos e, às suas realidades narrativas, um alto número de perspectivas e planos possíveis.

Considerando a teoria de Walter Benjamin, entendemos que essa característica estética impregnada na língua permitiu o delineamento dos contornos da figura arcaica em **Primeiras estórias**. O tipo de relato feito pelos seus narradores sugerem sempre a presença de uma figura que conta as histórias de um novo Brasil ainda no porvir e as de um sertão que vê a mudança chegar, intransigente, por entre as suas veredas. Em seus caminhos áridos, a efabulação do narrador se faz ver a partir da recuperação das memórias de um tempo passado em um momento presente no qual ele pode deixar fluir livre e em ritmo descansado os matizes e pormenores das experiências vividas, vistas ou ouvidas somente em função do avanço da história como no quadro dos narradores tradicionais benjaminianos.

A imprecisão da narração, marcada, como vimos, pela economia de descrições, pelo embaçamento entre o que é historiográfico ou irreal, pela indeterminação ou oscilação do lugar e do tempo ou mesmo pela incerteza da veracidade dos fatos que sucederam, tira a narrativa do enquadramento temporal e do campo das certezas, que lhe conferem uma abertura nos sentidos e, assim, faz mais garantida sua continuação, renovação e reinterpretação no tempo por meio das reminiscências. Neste momento, cumpre papel fundamental a *mémoire volontaire* da qual Benjamin fala em “A imagem de Proust” e que estaria, portanto, vinculada ao narrador arcaico, uma vez que, como em “Nenhum, nenhuma”, em todos os contos, o passado é retomado na contação por meio de um processo de conscientização ou intelectualização das memórias.

A oralidade, demarcada tipograficamente pelo uso dos travessões, e a relação dialética com o leitor, instada constantemente pelo tônus narrativo sagaz de Guimarães Rosa, remetem aos contadores tradicionais do universo pitoresco e medieval e às suas fábulas. No mundo misturado que é o sertão rosiano, enveredam-se as histórias de um narrador que se quer, ora popular, pedante ou arcaizante, ora erudito, trágico ou psicológico, deixando ainda espaço para

o maravilhoso e, desse modo, para o surgimento das figuras típicas dos contos de fadas e, a seu tempo, também um fundo moral. Se a capacidade de aconselhar, portanto, só é possível por meio do fator elementar das experiências, os contos de Rosa, enquanto ecos das histórias dos vaqueiros e sertanejos do sertão mineiro e suas experiências, são dotados de ensinamentos como em “A menina de lá” e “Nada e a nossa condição”, sendo esse o seu fim utilitário.

Em face dessas considerações, não será coincidência a percepção de que mesmo na capa da primeira edição de **Primeiras estórias** (Figura 1), o tom da narrativa tradicional já estivesse acentuado. A diversidade de ilustrações e símbolos dispostos no material ilustrado pelo artista pernambucano Luís Jardim (1901-1987) revela não apenas a multiplicidade de narrativas a que a obra literária corresponde, mas também os tons do sertão, das fábulas, do universo arcaico, das perambulações de vaqueiros navegantes, as simbologias, o desmatamento para a Brasília que se erguerá em “As margens da alegria”, além da simplicidade do traço, que reveste a edição de um caráter popular.

O declínio da aura e da narração identificadas com a reprodutibilidade técnica da arte, ao serem analisadas nos contos rosianos, permitem o vislumbre de um modo de sobrevivência da figura arcaica nestas narrativas que, embora essencialmente modernas, são do mesmo modo arcaicas. Como ocorre em outras literaturas hispano-americanas e modernas – de Jorge Luiz Borges, José Lezama Lima, Rudyard Kipling, Edgar Allan Poe e Johann Peter Hebel, por exemplo –, as histórias do diplomata mineiro figuram como singulares, porque são compostas de maneira inconfundível com elementos espaciais e temporais e, desse jeito, funcionam como a “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (Benjamin, 1987, p. 170). Consideramos, portanto, que se colocar Nicolai Leskov no quadro do narrador tradicional significa, segundo Walter Benjamin, distanciar-nos dele no decurso do tempo, fazer o mesmo com Guimarães Rosa seria, em via oposta, trazê-lo de volta à proximidade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: **Revista Novos Estudos CEBRAP**, 40. São Paulo, novembro, 1994, pp. 7-29.

AZEVEDO, Felipe Campos de. A autoridade clássica em “Fatalidade”, de Guimarães Rosa. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, v. 28, n. 56, p. 371-389, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/cadletrasuff.2018n56a523>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/43839>. Acesso em: 13 set. 2025.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 16. ed. Trad. Arlene Caetano. Editora Paz e Terra, 2002.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Editora 34 e Duas Cidades, 2004.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 7-22.

CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 140-144.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros: de Cláudio a Guimarães Rosa. In: _____. **Vários Escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 133-160.

_____. Sagarana. In. COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 243-247.

_____. O Homem dos Aessos. In: _____. **Tese e antítese**. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002. p. 121-139.

_____. Transcendência do regional. **Remate de Males**, Campinas, SP, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635986>. Acesso em: 7 dez. 2025.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e a Tendência Regionalista. In: ÁVILA, Affonso. **O Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 203-212.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, Afrânio. Duas anotações. In: COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 291-293.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 7-19.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. **Letras de Hoje**, [S. l.], v. 47, n. 2, p. 120–130, 2012. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/11308>. Acesso em: 8 dez. 2025.

LAVELLE, Patrícia Gissoni S. Walter Benjamin e o contador de histórias: (re)fundação do conto como gênero crítico. **Gragoatá**, v. 22, n. 43, p. 837-852, 2017.

LIMA, Luiz Costa. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 500-513.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. Primeiras estórias: perigrafia e metalinguagem. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, v. 22, n. 30, p. 99–110, 2002. DOI: [10.17851/2359-0076.22.30.99-110](https://doi.org/10.17851/2359-0076.22.30.99-110). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/30817>. Acesso em: 14 set. 2025.

PASCHOA, Airton. Casa-grande e grande-sertão num conto de Guimarães Rosa. **REVISTA USP**, São Paulo, n.47, p. 44-51, 2000. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/35085>. Acesso em: 21 set. 2025.

PLIGIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RAMOS, Maria L. Análise estrutural de Primeiras Estórias. In: COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 514-519.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

RODRIGUES, C.. As novas realidades das “fictâncias”. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 19, n. 39, p. 6–28, set. 2018. DOI: [10.1590/2237-101x01903901](https://doi.org/10.1590/2237-101x01903901). Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/35085>. Acesso em: 13 set. 2025.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 14-40.

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. [Entrevista concedida a] Günter Lorenz. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Primeiras estórias**. São Paulo: Editora Global, 2019.

_____. **'Primeiras Estórias' é, ou pretende ser, um manual de metafísica**. Folha de S. Paulo, 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/30/mais!/10.html>. Acesso em: 08 dez. 2025.

_____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Primeiras estórias: perigrafia e metalinguagem. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, v. 22, n. 30, p. 99–110, 2002. DOI: [10.17851/2359-0076.22.30.99-110](https://doi.org/10.17851/2359-0076.22.30.99-110). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/30817>. Acesso em: 14 set. 2025.

SILVA, Anazildo Vasconcelos, RAMALHO, Christina. **História da Epopeia Brasileira: Teoria, Crítica e Percorso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VIANA, Maria Schtine. Considerações sobre infância/velhice, memória/linguagem, a partir do conto “Nenhum, nenhuma”, de João Guimarães Rosa. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, Brasil, v. 1, n. 19, p. 169–179, 2018. DOI: [10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.145978](https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.145978). Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/145978>. Acesso em: 02 set. 2025.

WISNIK, José Miguel. O famigerado. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177–198, 2002. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/12394/9693>. Acesso em: 05 set. 2025.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

ANEXOS

Fig. 1: Capa e contracapa da primeira edição de **Primeiras estórias** (1962) ilustrada Luís Jardim



Disponível em: <<https://www.lettravaleiloes.com.br/peca.asp?ID=14893751>>. Acesso em: 09 dez. 2025.