

Primeiras e Outras estórias

Maria Célia Leonel*

Resumo

O trabalho estuda personagens e ação de quatro contos da coletânea **Primeiras estórias** de Guimarães Rosa, aproximando-os da adaptação dessas narrativas realizada por Pedro Bial no filme intitulado **Outras estórias**. O objetivo é comprovar a hipótese de que determinados protagonistas dessas composições, de um lado, constituem retomadas de arquétipos fixados no nosso imaginário cultural e, de outro, refletem as condições sociais do país. O elemento principal entre aqueles que Pedro Bial toma para estabelecer a relação entre os textos que compõem o filme, de modo a formarem uma narrativa unificada, é representado justamente pelas personagens. Entre os protagonistas/arquétipos a serem examinados estão o valentão, o rei sábio, a cinderela.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; **Primeiras estórias**; **Outras estórias**; Arquétipos literários; Vida social.

O empenho da crítica rosiana em deslindar os fios da coletânea de contos intitulada **Primeiras estórias** é bastante grande. Entre os diferentes atributos que chamam a atenção da crítica está o fato de as narrativas desse livro apresentarem alta concentração de recursos de linguagem, aproximando-se da poesia. Mas **Primeiras estórias** chamou também a atenção de adaptadores. Para o cinema, temos a problemática adaptação de Nelson Pereira dos Santos denominada **A terceira margem do rio** de 1993 e a de Pedro Bial de 1999, que recebeu o nome de **Outras estórias** e que merece ser examinada. Esse diretor entrelaça cinco das vinte e uma narrativas do livro para compor a única história de seu filme. Para indicar a ordem em que os contos rosianos surgem em **Outras estórias**, consideramos o momento em que há um aproveitamento maior da ação de cada um deles, levando à seguinte ordenação: “Famigerado”, “Os irmãos Dagobé”, “Nada e a nossa condição”, “Substância” e “Soroco, sua mãe, sua filha”.

* Universidade Estadual Paulista, *campus* de Araraquara.

O centro de nosso trabalho são os papéis desenvolvidos por determinadas personagens nos quatro primeiros contos rosianos adaptados no filme que, de um lado, têm vínculos com motivos ou temas arcaicos — retomados com as variações exigidas pelo momento em que as narrativas são produzidas e, naturalmente, pela cosmovisão do escritor, em geral mantidas pelo cineasta — e que, de outro lado, se ligam à realidade nacional.

Tal interesse provém da sugestão do conhecido estudo de Antonio Candido “Dialética da malandragem” (1993, p. 25), em que o herói de **Memórias de um sargento de milícias** é visto como “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica”. A gratuidade com que Leonardo usa a astúcia, o fato de manifestar o amor do jogo pelo jogo, aproximam-no do “*trickster* imemorial, até de suas encarnações zoomórficas (...), [e] fazem menos um ‘anti-herói’ do que uma criação que talvez possua traços de heróis populares, como Pedro Malasarte” (CANDIDO, 1993, p. 25). Essa dimensão folclórica envolve manifestações de cunho arquetípico, como a constelação de fadas boas, a fada agourenta e o “major Vidigal que por baixo da farda historicamente documentada é uma espécie de bicho-papão, devorador da gente alegre” (CANDIDO, 1993, p. 27). Sendo assim, a integridade das **Memórias** é resultado da associação entre um plano voluntário, constituído pela representação de costumes e cenas do Rio e um plano possivelmente involuntário, formado pelos traços semifolclóricos, revelados nos atos e nas peripécias. Mas o “segredo” da força do romance está “na intuição da dinâmica social do Brasil na primeira metade do século XIX” (CANDIDO, 1993, p. 29). Disso resulta que a obra tem dois estratos universalizadores: um, composto por “arquétipos válidos para a imaginação de um amplo ciclo de cultura” e outro, mais restrito, que estimula a imaginação de um universo menor, o brasileiro, formado pela dialética da ordem e da desordem (CANDIDO, 1993, p. 36).

Não queremos com isso dizer que as narrativas rosianas reproduzem a dinâmica das **Memórias** em sua integridade, mas que os contos têm também duas faces: a arquetípica e a que resulta da observação da vida brasileira, dimensão que tem sido destacada na obra rosiana, mas não tanto em relação a **Primeiras estórias**.

Para a incursão no universo dos arquétipos, tomamos proposições de Eleazar Meletínski que, em **Os arquétipos literários** (1998, p. 19), estuda a origem dos “elementos temáticos permanentes que acabaram se constituindo em unidades como que de uma ‘linguagem temática’ da literatura universal.” Nesse livro, Meletínski examina o conceito de arquétipo em Jung e seus seguidores como E. Neumann, em C. Baudouin, em J. Campbell, bem como cuida do ritualismo de Frazer, dos **Modelos arquetípicos** de M. Bodkin, da **Anatomia da crítica** de N. Frye, de **As estruturas antropológicas do imaginário** de G. Durand, assinalan-

do que Jung e demais teóricos mencionados, quando tratam de arquétipos, não têm em vista os temas, “mas um repertório de figuras-chave ou objetos-símbolos que dão origem a alguns motivos” (MELETÍNSKI, 1998, p. 38). Ele próprio elabora “uma breve relação de alguns motivos arcaicos” (MELETÍNSKI, 1998, p. 156), investigando o tipo de papel desempenhado pelos seres neles envolvidos, possibilitando-nos aproximar alguns papéis por ele estudados daqueles que apreendemos nos quatro contos do livro de Guimarães Rosa e no filme de Pedro Bial. Naquilo que nos interessa, o filme é bastante próximo da obra rosiana, o que facilita o tratamento do texto escrito e do fílmico ao mesmo tempo.

Para a investigação dos arquétipos, tomamos como ponto de partida a oposição primordial caos/cosmos, examinando o modo como personagens, protagonistas ou não dos contos mencionados, agem em relação a esses pólos. Assim, na ação, observamos não a luta do bem contra o mal, mas o resultado positivo ou negativo da ação da personagem face às relações caos/cosmos. Parece-nos que, nas composições rosianas, há, no que diz respeito a esse par, uma interação com os arquétipos sem passar pela diferenciação que Meletínski (1998, p. 174) percebe na literatura russa clássica, onde a oposição caos/cosmos se diferencia, em virtude da “introdução, no paradigma, da personalidade humana individual como unidade decisiva”, tornando-o mais complexo e trazendo ambivalência na interpretação dos elementos caóticos e cosmológicos.

De modo geral, na obra rosiana, a relação caos/cosmos encaminha-se para o cosmológico, para a ordem, para o positivo. Na coletânea de que cuidamos, em particular, tal fato é bastante visível e Pedro Bial retoma os contos dentro desse espírito. Da mesma forma, Alfredo Bosi, no ensaio “Céu, inferno” (1988, p. 24), afirma que, em **Primeiras histórias**, há — ao contrário de **Vidas secas**, de Graciliano Ramos, em que predomina o determinismo — o efeito da “vertente providencial”, de maneira que, na situação de precariedade, sobrevém a mudança desejada com muita força pelas personagens. Isso talvez explique tal direção do livro e do filme.

Na narrativa única que Bial compõe com os cinco textos, essa dinâmica é palpável: ao caos sucede o cosmos, tudo termina em vida. O caos é representado pela morte ou pela possibilidade de sua ocorrência e, como diz Meletínski (1998), “Nas construções arquetípicas o caos está extremamente próximo à morte, às forças ctônicas” (p. 176).

Para perfazer a unidade da história do filme, o diretor lança mão de elementos rosianos que compõem a diegese, como personagens, tempo e espaço. Nesse ato, Pedro Bial, a nosso ver, destaca um aspecto importante de **Primeiras histórias**: a presença de personagens e ações que constituem retomadas de arquétipos fixados em nosso imaginário cultural e, ao mesmo tempo, refletem as condições so-

ciais do país. No filme, os acontecimentos que dão conta desse movimento são expressos também por elementos como a música e a cor. É visível que a representação da morte é veiculada com cores mais escuras, opondo-se à claridade da vida.

O chamado valentão, o bicho-papão que Antonio Candido menciona, une, no filme, as duas primeiras histórias, uma vez que a personagem que representa esse papel passa de uma ação para outra, fundindo dois valentões diferenciados nos contos e nos nomes, embora a primeira parte das denominações seja a mesma. Damázio é o nome do primeiro valentão, o de “Famigerado”, conto que Pedro Bial utiliza para a porção inicial mais desenvolvida do filme. Na segunda narrativa rosiana de que Bial lança mão, o valentão chama-se Damastor Dagobé de “Os irmãos Dagobé”. Os dois, no filme, viram Damastor. Não poderia ser de outra forma: Adamastor/Damastor é também o gigante de *Os lusíadas*, símbolo do horror que constituía para os navegadores portugueses o cabo das Tormentas. Por sua vez, Antenor Nascentes (1952) lembra que esse nome de homem, Adamastor, provém do latim *Adamastore*, calcado no grego *damázo*, domar, o domador, que passa de alcunha a nome. Adamastor significa o indomável e essa é a característica das duas personagens transformadas em uma no cinema.

Damázio, no conto, é apresentado pelo apavorado narrador-personagem como “O cavaleiro esse – o oh-homem-oh – com cara de nenhum amigo” (ROSA, 1969a, p. 9).¹ Ele surge, inesperadamente, na casa do narrador, um médico que não tinha arma ao alcance da mão. Sobre seu parecer, diz o narrador saber “o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra”. E também afirma que “só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na espuma do bofe” (p. 9). Trazia com ele três outros cavaleiros “constrangidos-coagidos”, como se prisioneiros fossem. O narrador nos diz dele ainda: “Sei desse tipo de valentão que nada alardeia, sem farroma” (p. 10). Com a arma à mão, aumentando o medo de seu interlocutor, “Aquele propunha sangue, em suas tenções” (p. 10). Ao ouvir-lhe o nome – Damázio – o narrador sobressalta-se: “O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (p. 10). Consta que, nos últimos tempos, serenara. Mas, como confiar em “tréguas de pantera”? Afinal, o valentão viera para saber o significado da palavra que dá nome ao conto, “famigerado”, qualificativo que o moço do governo tinha usado para referir-se a ele. Como o narrador diz-lhe, astutamente, que gostaria muito de ser famigerado, vai-se, mas não deixa de ameaçar, dizendo que talvez o melhor para o moço do governo fosse ir-se embora. De toda maneira, a história termina bem, indo do caos ao cosmos pelos caminhos da astúcia e da sabedoria.

¹ Indicamos, a partir daqui, apenas as páginas de *Primeiras estórias* correspondentes a essa edição.

Para Meletínski (1998), “Os antagonistas demônios do herói no mito e nas formas primitivas do *epos* são os diferentes monstros da mitologia da época, enquanto encarnação do caos: nos épicos clássicos são os que provêm de outra tribo, ou, dentro de sua ‘própria’ são os traidores” (p. 115).

No conto maravilhoso, há, como opositores universais, os dragões, os ogros comedores de gente, as bruxas malvadas, todos geneticamente ligados ao caos, ao demonismo. No romance ocidental, a presença do mal, do caos, que é a ausência de ordem e a não-harmonia do mundo, revela-se, por exemplo, como mostra Meletínski (1998, p. 271), em Fiódor Karamázov ou em Smerdiákov.

O valentão ou o jagunço em que se encarna o princípio demoníaco, que traz o pressentimento do fim, é comum na obra rosiana. Nela, esse tipo de personagem nunca é apenas folclórico ou inofensivo, tendo caracterização variada, que vai do violador de noivas de “Corpo fechado” de Sagarana (ROSA, 1967) aos jagunços matadores de “A hora e vez de Augusto Matraga” da mesma coletânea e ao próprio Matraga em sua configuração inicial, passando pelos cangaceiros de **Grande sertão: veredas**, chegando aos valentões que, como os de “Corpo fechado”, assombram os moradores dos arraiais em **Tutaméia** (1969b). São responsáveis pela instauração do caos nessas histórias, embora não sejam dele a única causa.

Essa vertente da obra rosiana – a da representação da realidade brasileira em seus aspectos históricos, sociais e políticos, em que se inclui a presença do jagunço – tem sido explorada pela crítica dedicada à produção do autor, em que se destacam, entre os iniciadores, Antonio Candido e Walnice Nogueira Galvão. Esse tipo de crítica vigora a par daquela mais interessada nos artifícios e “desvios” lingüísticos do escritor – em geral encaminhando-se para uma leitura que valoriza a poeticidade de sua prosa – ou, como também fazemos aqui, em sua caracterização mítica, ou ainda metafísica, de todo modo, universalizante.

O conto de **Primeiras histórias** tomado por Pedro Bial em segundo lugar, “Os irmãos Dagobé”, traz uma família composta por quatro terríveis irmãos, todos com os nomes iniciando-se com D (de diabo?) – Damastor, Derval, Doricão e Dismundo – e o sobrenome também, Dagobé. Essa história tem final insólito, mais inesperado que o da anterior. Cria-se o suspense, mas não se chega ao clímax que poderia ser a esperada vingança, ou uma matança maior, havendo um arrefecimento na suspensão. A expectativa do leitor, acostumado com histórias de ação e suspense, frustra-se.

Em “Os irmãos Dagobé”, tanto no livro quanto na adaptação fílmica, Liojorge, “um lagalhé pacífico e honesto”, “estimado de todos”, mata Damastor Dagobé que ameaçava cortar-lhe as orelhas e nele avançara com “punhal e ponta”. O morto era “o mais velho dos quatro irmãos, absolutamente facínoras”, deles, “o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre”. No velório, “Todos preferiam ficar

perto do defunto, todos temiam mais ou menos os três vivos” (p. 26) e estranham o fato de, ao invés de se vingarem, os irmãos do morto apressarem-se em arrumar o velório, participando dele serenos e até meio alegres. O morto, tão usurário quanto cruel, tinha deixado boa quantia em notas. A semi-alegria dos irmãos é vista pelos habitantes do lugar como antevisão da vingança. No filme, chega um sertanejo com o recado de Liojorge de que matara com respeito, como está no livro. No texto rosiano, Liojorge informa que se apresentaria sem armas “para declarar sua forte falta de culpa” e mais: oferece-se para carregar o caixão. O povo assombra-se com o atrevimento, mas Doricão resolve que ele deveria vir depois de o caixão fechado.

De manhã, quando o “defunto fedia um pouco” — a observação tem a ver com o tom humorístico que o conto guarda — chega Liojorge e os irmãos indicam a alça do caixão — a da frente — que ele deve segurar. Os demais acompanham — “Os abelhudos mais adiante, os prudentes na retaguarda” (p. 30) — todos esperando o pior, “com fome de perguntidade”, antevendo a morte do rapaz assim que o caixão baixasse. No cemitério, muitos ficaram “mais para trás, preparando o foge-foge”. Doricão finalmente diz a Liojorge que podia ir, pois o “saudosos Ir-mão é que era um diabo de danado...” (p. 30), e anuncia que vão morar em cidade grande. Do caos ao cosmos pelos caminhos da concórdia, da morte para a vida e, vale lembrar, não apenas Liojorge salva-se: o passamento do facínora liberta também os irmãos e o arraial.

Tanto na primeira quanto na segunda narrativa, a existência e permanência de criminosos como Damázio e os irmãos Dagobé no arraial, aterrorizando os moradores, só é possível porque as instituições governamentais, que deveriam estar presentes no local ou na região, ausentam-se. Isso transparece no transcorrer da ação, pois não surgem policiais, delegado, juiz, seja lá o que for do universo da polícia ou da justiça nem há menção de que poderiam ser encontrados em vila próxima. Note-se que o narrador de “Famigerado” esclarece que não tinha arma ao alcance da mão, o que significa que era necessário tê-la, pois a única forma de sair com vida, se a intenção do facinoroso fosse matá-lo ou se a conversa enveredasse para esse desenlace, seria matar primeiro. O leitor desavisado pode não se dar conta da ausência mencionada, porém, o narrador faz questão de chamar a atenção para esse fato, em alguns momentos do segundo conto. Por exemplo, os que acompanhavam o velório assombravam-se com o ir e vir dos “comparecentes”, que traziam informações de ou sobre Liojorge, “criminal de legítima defesa”. Por meio do narrador, esses “velantes” do morto comentam: “Decerto, não tinha a expediência de se aproveitar para escapar, o que não adiantava — fosse aonde fosse, cedo os três o agarravam. Inútil resistir, inútil fugir, inútil tudo. Devia de estar em o se agachar, ver-se em amarelas: por lá, borrufo de medo, sem

meios, sem valor, sem armas. Já era alma para sufrágios!” (p. 28). É declaração de impotência máxima, com o que todos se conformam.

Outros enunciados que, certamente, poderiam fazer parte de “Famigerado”, porque dizem respeito também a esse texto, encaminham o leitor para a mesma direção. A observação – “Tempos, estes. E era que, no lugar, ali nem havia autoridade” (p. 28) – surge quando o narrador informa sobre a disposição de Liojorge de declarar pessoalmente aos irmãos do morto sua falta de culpa. Entretanto, não são apenas as instituições governamentais que faltam, as religiosas também. No momento da narração do enterro, lemos: “Não se ia passar na igreja? Não, no lugar não havia padre” (p. 30).

Tais considerações remetem para outra dimensão das narrativas rosianas, a da realidade do país, em que o fato de viverem em lugar afastado dos grandes centros destinava as pessoas a um tipo de marginalidade social, já que não se tinha – ou não se tem – com quem ou com o que contar para livrar-se dos desmandos de facínoras.

A esse propósito vale lembrar que, em 1965, Antonio Candido (1970, p. 135) trata, com a propriedade de sempre, da questão do jagunço mineiro. Inicia seu estudo com observações acerca da “violência habitual como forma de comportamento ou meio de vida” que ocorre no Brasil e do “valentão armado” que, “atuando isoladamente ou em bando, é fenômeno geral em todas as áreas onde a pressão da lei não se faz sentir, e onde a ordem privada desempenha funções que em princípio caberiam ao poder público”.

O regionalismo brasileiro nasceu com as marcas da “violência grupal e individual” e o Estado de Minas Gerais, por constituir “uma espécie de passagem” entre diferentes regiões, tornou-se mais vulnerável a “muitos tipos de banditismo e violência endêmica” (CANDIDO, 1970, p. 136).

Ainda que nos contos não se tenha o jagunço atuando em bando, a mando de algum chefe político ou fazendeiro, cabe ligar a ação de Damázio àquela – esperada pelos que acompanham o velório de Damastor, mas frustrada pela não-adesão dos irmãos mais novos à violência do mais velho – relacionada às “noções de honra e vingança” que, lembra Walnice Nogueira Galvão (1972, p. 18), são “inextricavelmente” ligadas à figura do jagunço. Tais noções talvez possam ser vinculadas ao imperativo da vingança apontado por Eduardo Viveiros de Castro como uma constância nos indígenas, ainda que litorâneos, ressaltando que, para eles, a vingança era mais difícil de ser abandonada do que a antropofagia, ao contrário do que supunham Vieira e os missionários dos séculos XVI e XVII (MELATTI, 2002).

Para Damázio, é questão de honra saber se o qualificativo do moço do governo é depreciativo ou não. Se a resposta do narrador de “Famigerado” fosse dife-

rente daquela que ele ouviu, certamente a vingança seria o próximo passo. E é a vingança que esperam os que aguardam o enterro do Dagobé-mor.

No entanto, a dimensão da violência no país e no Estado de Minas Gerais pode ser vista num diapasão mais abrangente e que tem a ver com o outro pólo de nossas considerações, como vemos na reflexão de Ettore Finazzi-Agrò (2001): “Essa brutalidade disforme se organizando na forma da violência tem, evidentemente, algo de arquetípico, já que as relações entre os homens e a relação do homem com a natureza nascem, desde sempre, marcadas pela força arrasadora da destruição, do desejo de possuir que aniquila o possuído” (p. 184). Assim é que, nas composições que examinamos, se não sabemos, exatamente, qual a origem do mal em Damázio, Damastor Dagobé pertence ao naipe de Hermógenes que, como diz Antonio Candido, nasceu para o mal e cuja prática não encontra nenhuma transcendência. E, como vimos, não há nada que coíba a violência de qualquer natureza.

O fato de acompanharmos a ordenação que os textos de **Primeiras estórias** assumem no filme de Pedro Bial, levou-nos a começar o estudo pelos antagonistas, pelos representantes do mal e não pelo herói. Contudo, nesta altura de nossas reflexões, cabe a questão: como atuam as personagens positivas, os heróis nos contos e na narrativa única do filme? Se, nas duas primeiras composições de que tratamos – “Famigerado” e “Os irmãos Dagobé” –, e conseqüentemente, na parte inicial do filme, é difícil falar-se em herói tradicional, pode-se mencionar a existência de personagens que resistem. Porém, a situação muda com o terceiro conto tomado por Pedro Bial que é “Nada e a nossa condição”.

No filme, a inscrição no cemitério “Aqui todos vêm dormir” indica uma das direções da narrativa destacada pelo escritor e pelo cineasta: a morte, não a morte qualquer, mas aquela esperada e planejada. A temática desse conto liga-o a outra composição de **Primeiras estórias**, “A terceira margem do rio”, talvez a mais instigante da coletânea, e que está nas linhas e entrelinhas de “Nada e a nossa condição”. Em ambos os textos, as personagens não apenas aceitam a morte, como se preparam para ela, de um modo que aos outros parece de todo inusitado. Todavia, na ação desses protagonistas, esconde-se a sabedoria, que se revela em relação não apenas à aceitação do fato crucial da vida do homem, que é a morte, mas a seu planejamento. As duas personagens a planejam em segredo, pois só assim essa preparação faz sentido, e, do plano, passam à ação.

Os desenhos inseridos por Pedro Bial no filme intensificam essa dimensão do protagonista de “Nada e a nossa condição”. Tio Man’Antônio é o velho e sábio rei que arquiteta seu destino, cria suas condições para o que nos espera: a morte, o nada. O rei tem três filhas, como o rei Lear, uma sendo a preferida do pai, Francisquinha. O narrador, que é, no conto, um membro da família de Tio Man’-An-

tônio, é, no filme, substituído, em certo sentido, pela personagem feminina acrescentada, que comenta o que acontece.

O papel do protagonista é destacado logo no início do conto pelo narrador: “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*” (p. 80; grifo nosso).

A construção do arquétipo do velho rei faz-se aos olhos do leitor claramente, remetendo aos tempos imemoriais, ao passado – às histórias de fadas –, ligando passado e futuro, função fundamental nos arquétipos. Depois da apresentação da figura do rei, que é desenvolvida ao longo da narrativa, a composição ocupa-se com a configuração do castelo: “Sua fazenda, cuja sede distava de qualquer outra talvez mesmo dez léguas, dobrava-se na montanha, em muito erguido ponto de donde o ar num máximo raio se afinava translúcido: ali as manhãs dando de plano e, de tarde, os tintos roxo e rosa no poente não dizendo de bom nem mau tempo” (p. 80).

Essa localização não deixa margem a dúvida: longe de qualquer outra propriedade, como cabe aos castelos nas histórias de fadas. Ademais, era

assobradada, alicerçada fundo, de tetos altos, longa, e com quantos sem uso corredores e quartos, cheirando a fruta, flor, couro, madeiras, fubá fresco e excremento de vaca – fazia face para o norte, entre o quintal de limoeiros e os currais, que eram um ornato; e, à frente, escada de pau de quarenta degraus em dois lanços levava ao espaço da varanda, onde, de um caibro, a um canto, pendia ainda a corda do sino de outrora comandar os escravos assenzalados. (p. 80)

Castelo que se preze, nas histórias de fadas, tem que ser alto, ter escada, teto alto, muitos quartos. Nesse castelo, a mulher esperava por Tio Man’Antônio e as filhas, “cuidosas”, amavam-no. Se já não tinha escravos nem senzala, contava com “diversidade de servos, gente indígena” que o saudavam com o “sus” (em negrito no original) Jesus”. Mas ninguém sabia muito sobre ele, que “Vivia, feito tenção” e “consigo mesmo muito se calava” (p. 81). A “ordinária roupa de brim cor de barro”, “sem polainas nem botas, quicá nem esporas”, constituía seu “rigoroso traje”. Contemplava as “infernias grotas, abismáticas”, olhava “fundos e cumes”, podendo topar figuras míticas como o “Rei-dos-Montes ou o Rei-das-Grotas”. Um comentário do narrador extradiegético – “Só estamos vivendo os *futuros antanhos*” (p. 81; grifo nosso) – insiste na relação arquetípica, no retomado, no repetido.

Quando a mulher morreu de repente, ele “Passou a paisagem pela vista” e manteve-se impenetrável; apenas, respondendo se haveria um tempo de felicidade, disse: “Faz de conta, minha filha...” (p. 82). Pôs os empregados a trabalharem, derrubando mato e cortando árvores. Eles achavam que podia ser “ação de

desconcernência, ar na cachimônia, tolíce quase”. Quando as filhas se deram conta, seu “surdo plano” estava pronto e se entristeceram, porque a paisagem havia mudado. No descampado, só sobraram algumas árvores, que, depois, viu-se, eram justamente aquelas de que a mulher gostava e as filhas “ampliaram assaz os olhos”. Ao mesmo tempo, o preço do gado subiu e, como se tivesse adivinhado o que ia acontecer no universo agropecuário da região, o protagonista pôde ganhar muito, porque os fazendeiros precisaram adquirir gado e aumentar os pastos.

Mas o plano de Tio Man’Antônio continuava. Fez festa no dia de aniversário da mulher e assim as filhas casaram-se e foram para longe. Próspero, “podia larguear”, mas, “transitoriante”, “em sua circunvisão”, descobria “mais causas, no mundo e em si”. “Em termos muito gerais, haveria uma mor justiça; mister seria” (p. 86). “Aos poucos” e em silêncio, distribuiu as terras “entre seus muitos descalços servos, pretos, brancos, mulatos, pardos, leguelhês prequetês, enxadeiros, vaqueiros, e camaradas (...)” (p. 86). Fingia vender as terras e mandava dinheiro pontualmente às filhas, ficando só com a casa. Os servos não o compreendiam: “ele em paço acastelado, sempre majestade”, de graça, administrava-os como capataz. Um dia, morreu “príncipe e só, criatura do mundo”. Os servos vestiram-no e puseram o corpo na maior sala da casa (grafada com maiúscula no texto). À noite, a casa incendiou-se, o fogo durou dias, e a montanha também ardeu. Tio Man’Antônio, virado cinza, “encaminhou-se, senhor, para a terra”, convertido no “Destinado”.

O incendiar-se da casa de Tio Man’Antônio – e, sobretudo, a ação voltada para a organização do mundo – remete-nos a outro rei cavaleiro: Medeiro Vaz, um dos chefes dos jagunços em **Grande sertão: veredas**. Para lutar contra a violência do sertão, esse fazendeiro queimou a própria casa, espalhou as cinzas, reuniu homens para trazer justiça ao mundo em desordem. Dele, diz o narrador Riobaldo: “Ah, mas outro igual eu não conheci. Quero ver o homem deste homem!... Medeiro Vaz – o *Rei dos Gerais*” (ROSA, 1965, p. 51; grifo do autor). O fato de o protagonista de “Nada e a nossa condição” ser pacato fazendeiro e Medeiro Vaz ter passado a ser chefe de jagunço, não impede que ambos cumpram o papel de cavaleiros e de velhos e sábios reis.

A propósito, o simbolismo do rei em diferentes culturas que o consideram de maneira convergente pode ser rastreado na figura de Tio Man’Antônio que se completa com o desfecho do conto. Retomemos o modo como ele é visto em algumas culturas. Para os chineses, o rei – que está no centro do império – liga verticalmente o céu, o homem e a terra e sua natureza provém do céu, de onde retira essa virtude de intermediar, ligar e coordenar as relações entre as três dimensões. Visto também como o sol, cabe-lhe repartir em seu império os dias e as estações, o ritmo e a harmonia celeste. Mas, “seu papel de regulação estende-se do domí-

nio cósmico ao domínio social” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974). Na Índia, a situação se repete – e, vale lembrar, o imperador do Japão é descendente direto da deusa do sol – de modo que as funções desses reinos, incluindo-se o Islã e o Egito, é estabelecer a justiça e a paz, quer dizer, o equilíbrio e a harmonia do mundo. Entre os celtas, também o rei deve assegurar a prosperidade dos súditos. A existência dele é indispensável, por “seu papel de *equilibrador* e de *distribuidor*, à coerência social” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974). É difícil não reconhecer alguma proximidade entre a personagem rosiana e o simbolismo do rei nessas culturas, por sua ação na natureza – modificando a paisagem – e na sociedade, distribuindo suas terras.

Sendo assim, o protagonista de “Nada e a nossa condição” visivelmente remete, falando de forma mais genérica, ao herói mítico. Tratando do desenvolvimento do herói ao longo do tempo, Meletínski (1998) lembra que “nas primeiras formas do *epos* ainda encontramos no papel de herói principal, por exemplo, um velho sábio xamã do gênero do finlandês Väinämöinen, o qual desbanca com facilidade o jovem e corajoso guerreiro Eëkakainen (...)” (p. 65).

A “canção de Roland” – uma amostra do estádio clássico do desenvolvimento do *epos* – contrapõe nitidamente o ‘sábio’ Olivier ao ‘corajoso’ Roland” (MELETÍNSKI, 1998, p. 66). Por ser o velho sábio, é a esse tipo de herói que a personagem rosiana se vincula, isto é, ao momento anterior ao desenvolvimento da epopéia, antes do aparecimento do herói de “caráter obstinado e furioso”.

Mas o protagonista de “Nada e a nossa condição” tem também outro lado bem visível: o de herói cortês. No romance cortês, o herói-cavaleiro

pertence à sociedade expressa cosmopoliticamente, que se atém ao código cavalheiresco da honra, que encerra, ao lado da ousadia, a gentileza, a observação de complexas regras, a defesa dos fracos e dos deserdados etc. No caráter do cavaleiro manifesta-se menos o princípio da espontaneidade das forças naturais, e mais o do aprendizado e da civilização. Comparando-a à do herói épico, a imagem do cavaleiro é plenamente personalizada, embora o cavaleiro não precise ter, para ser bem-sucedido, uma impetuosa determinação. (MELETÍNSKI, 1998, p. 80)

O caos social em “Nada e a nossa condição” é que permite a reprodução do cavaleiro benfeitor dos desvalidos; os “pés-no-chão”, os servos que não sabem cuidar-se mesmo quando proprietários, é que favorecem a presença desse tipo de herói no Brasil representado no conto e no filme. A mais absoluta desigualdade na distribuição de terra e renda no país e, conseqüentemente, a diferença no tipo de vida que levam empregados e proprietários permitem a atualização do mundo cortês com servos miseráveis. Provém daí a necessidade de o protagonista pôr ordem no caos, distribuindo as terras, administrando-as e acabando-se definitivamente, não restando dúvida sobre sua doação e seu desaparecimento. Nova-

mente temos a morte que traz o cosmos, a morte ordenadora, que, em princípio, deve produzir vida aos servos descalços do castelo feudal incendiado. Do caos ao cosmos pelos caminhos da sabedoria.

O conto que se segue a esse, na história do filme de Pedro Bial, é “Substância”, narrativa do segundo nascimento, ou seja, do casamento, em que, além desse componente arquetípico, há o da cinderela. Seo Nésio, o príncipe, herdara a Samburá, fazenda com farinha e polvilho célebres “na região e longe”. “Plantava à vasta (...), chamava e pagava braços (...)” (p. 151). No filme, ele tem um sonho em que beija, sintomaticamente, a mão do rei.

Maria Exita, a cinderela, “feiosinha, magra, historiada de desgraças”, chegou há muito à fazenda, pela mão da fada-peneireira Nhatiaga. A mãe, “leviana, desaparecida de casa; um irmão, perverso, na cadeia por atos de morte; o outro igual feroz, foragido (...); o pai, razoável bom-homem, delatado com a lepra (...)” (p. 151). Aceitaram-na, mas teve o pior serviço: quebrar o polvilho com a mão nas lajes.

Sionésio supõe ter prestado atenção nela no mês de maio, quando “Pares se casavam, arrumavam-se festas” (p. 151). Não a observou antes; viu-a já embelezada, pois faltava folga para acompanhar a transformação. Como outros príncipes encantados modernos (LEONEL; NASCIMENTO, 2002), era obsessivo, trabalhava mesmo aos domingos. Ela vivia no alvor terrível do polvilho, “a intensidade brilhante, branca”, mais “a maldade do sol”, o calor de boca de forno. Era como olhar para o céu e encarar o sol. Todavia, ela não se importava com isso, não queria mudar de trabalho. Tal qual as demais cinderelas, tem qualidades morais, além da beleza típica: “Não parecia padecer, antes tirar segurança e folgado, do triste, sinistro polvilho (...) E a beleza. Tão linda, clara, certa – de avivada carnação e airosa – uma iazinha, moça feita em cachoeira” (p. 153).

Sionésio apaixona-se por Maria Exita, mas demora muito para convencer-se de que deveria realizar a paixão, casando-se com ela. Nessa história moderna, os entraves para a união estão na interioridade do príncipe, que acaba por pedi-la em casamento. Como as demais cinderelas, ela tem que ser descoberta, não apenas na beleza, mas nos valores do espírito, da bondade, da nobreza escondida. É interessante notar que, em contraposição ao escuro da gata borralheira tradicional, coberta de cinzas, Guimarães Rosa e, com ele, Pedro Bial compõem a jovem ofuscada pela luz do sol e do polvilho. Com esse conto, em seguida à história de Tio Man’Antônio, temos o novo nascimento, o segundo, que significa a individuação, o amadurecimento, com o casamento e a vida.

Todavia, o arquétipo combina-se com as condições do lugar, em que uma menina é praticamente abandonada pelos azares da vida – a doença do pai, a levianidade da mãe, a ferocidade dos irmãos – pela falta de assistência e, sobretudo, pelo

preconceito com relação ao comportamento da mãe e dos irmãos e à doença do pai. Se ela não tivesse a fada protetora, como toda cinderela que se preze, não haveria a transformação, o casamento. Mas, com a mudança, novamente, vai-se do caos ao cosmos pelos caminhos do amor.

Lidando com os pólos caos e cosmos, os contos e o filme falam de dois momentos da vida humana: o da vida, representada, às vezes, pelo segundo nascimento, e o da morte. O passamento do facínora e de Tio Man'Antônio propicia, de imediato, a vida, no caso de "Os irmãos Dagobé" e de "Nada e a nossa condição". Mas é também vencendo a morte que se chega ao renascimento, como ocorre em "Famigerado", pela astúcia, e em "Substância", pelo amor que tudo vence.

Tais conclusões não eliminam o fato de os contos retratarem as precaríssimas condições em que viviam e vivem moradores de vilas e lugarejos distantes das grandes cidades. Sendo assim, as **Primeiras** e as **Outras histórias**, de algum modo, reproduzem o que Antonio Candido aponta nas **Memórias de um sargento de milícias**: o entrelaçamento de dois universos – o arquetípico e o nacional – trazendo também a união dos tempos – do presente, do passado, do futuro – de forma poética e crítica.

Abstract

This paper analyzes characters and action of four short stories gathered in Guimarães Rosas's **Primeiras histórias**, by comparing them with Pedro Bial's motion picture counterpart **Outras histórias**. The goal is to prove that certain leading characters in such compositions, on the one hand, constitute archetype retakings that are imprinted on our cultural imagery and, on the other, they reflect the social life of the country. The characters themselves are the key elements Pedro Bial selects to set up the unifying relationship that holds between the texts that make up the movie. Among the leading characters/archetypes to be probed are the tough guy, the wise king, and Cinderella.

Key words: Guimarães Rosa; **Primeiras histórias**; **Outras histórias**; Literary Archetype; Social life.

Referências

- BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: _____. **Céu, inferno**. São Paulo: Ática, 1988. p. 10-32.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.
- CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 133-160.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. 9. ed. Paris: Seghers, 1974.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A força e o abandono: violência e marginalidade na obra de Guimarães Rosa. In: _____. **Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 181-201.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates)

LEONEL, Maria Célia; NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos. O amor tudo vence. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 119-131, 2003.

MELATTI, Julio Cezar. Vingança e canibalismo. **Folha de S. Paulo**. 12 out. 2002. Jornal de Resenhas, p. 3.

MELETÍNSKI, Eleazar. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê, 1998.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa: nomes próprios**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952. v. 2.

OUTRAS estórias. Direção de Pedro Bial, 1999. 1 filme, son., color.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969a.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: terceiras estórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969b.