

# ASPECTOS DA(S) TEORIA(S) DO CONTO EM “OS IRMÃOS DAGOBÉ”, DE GUIMARÃES ROSA

Greicy Pinto Bellin<sup>1</sup>

## Resumo

A partir da leitura de “Os irmãos Dagobé”, de Guimarães Rosa, foi possível identificar uma série de elementos capazes de embasar uma reflexão a respeito do conto enquanto gênero de ficção, considerando os principais autores que discorreram a respeito deste assunto. Com base nestas ideias, a finalidade deste artigo é analisar o conto de Rosa considerando algumas perspectivas teóricas a respeito da ficção curta, iniciando a reflexão a partir das ideias de Edgar Allan Poe, o primeiro autor a sistematizar a reflexão a respeito do conto enquanto forma de ficção, passando por Machado de Assis, Mário de Andrade, Julio Cortázar e o próprio Guimarães Rosa. Assim, será possível perceber que o escritor mineiro constrói “Os irmãos Dagobé” a partir de elementos tanto do conto literário, tais como a unidade de efeito proposta por Poe, quanto das chamadas “formas simples”, tais como as estórias do anedotário popular, aspectos que lhe conferem uma grande originalidade enquanto contista dentro da literatura brasileira.

**Palavras-chave:** Teoria do conto. Gênero de ficção. Unidade de efeito.

## Abstract

Through the reading of “Os irmãos Dagobé”, by Guimarães Rosa, it was possible to identify some elements that can serve as a basis for a reflection about the short story as a genre of fiction, considering the main authors that wrote about this theme. This article’s aim is to analyze Rosa’s short story by considering some theoretical perspectives regarding short fiction, being Edgar Allan Poe’s the first one to be considered, as he was the first author to propose a systematic reflection about the short story as a genre of fiction. Machado de Assis, Mário de Andrade, Julio Cortázar and Guimarães Rosa himself will also be taken into consideration. Thus, it will be possible to notice that Rosa constructs “Os irmãos Dagobé” by using elements of literary short stories, such as the unity of effect proposed by Poe, as well as the so-called “simple forms”, such as popular stories. These aspects give him a great originality as a short story teller inside Brazilian literature.

**Keywords:** Short story theory. Gender of fiction. Unity of effect.

O objetivo do presente artigo é analisar o conto “Os irmãos Dagobé”, de Guimarães Rosa, levando em consideração aspectos teóricos referentes ao conto enquanto gênero de ficção, bem como a maneira pela qual Rosa retoma e transfigura elementos da(s) teoria(s) do conto em sua narrativa. Em primeiro lugar, será analisado o surgimento e a consolidação da ficção curta, a partir das considerações teóricas do escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Em segundo lugar, analisaremos de que forma autores de gerações posteriores, entre eles

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (2010)

Doutoranda em Literatura Comparada Universidade Federal do Paraná (2011). E-mail [grebellin@yahoo.com.br](mailto:grebellin@yahoo.com.br)

Machado de Assis, retomaram e reelaboraram a teoria proposta por Poe. Por fim, será analisado o conto de Rosa, com a finalidade de mostrar como o autor se apropria da ficção curta com originalidade, o que corrobora sua importância como ficcionista e como teorizador do gênero conto.

## **1 Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção**

Como ponto de partida para esta reflexão, serão discutidos alguns trechos de “Review of Twice Told-Tales”, um conjunto de resenhas críticas publicadas na revista *Graham’s Magazine* nos anos de 1842 e 1847. Em tais textos, Poe analisa uma coletânea de contos de um de seus contemporâneos, o escritor Nathaniel Hawthorne<sup>1</sup> da Nova Inglaterra, argumentando que a ficção curta seria o veículo mais apropriado para a expressão máxima dos talentos de um artista. Além disso, o autor propõe a teoria da unidade de efeito, que preconiza que uma narrativa deve ser lida de uma só assentada, do contrário “os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menos grau, as impressões do livro” (POE, 2006, p. 3).

Um aspecto que não pode deixar de ser problematizado diz respeito à diferença entre os termos *tale* e *short story*. *Tale* se refere a uma narrativa relatada oralmente, na qual, segundo Charles May (2004) não há um aprofundamento na psique dos personagens, que são apenas alegorias criadas com o objetivo de provar uma determinada moral. O termo *short story*, por sua vez, se refere a um gênero de ficção no qual há uma unidade de efeito, além de personagens complexos, que passam por mudanças internas. No presente artigo, optei por usar o termo *conto* ou *ficção curta* como equivalente de *short story* na língua portuguesa, a fim de uniformizar a terminologia utilizada. Em suas resenhas, Poe usa o termo *tale* para se referir a conto, o que nos indica que o termo *short story* ainda não era usado naquela época, tendo sido adotado posteriormente.

Em suas duas primeiras resenhas, Poe faz grandes elogios aos contos de Hawthorne, atitude esta que não observamos na terceira resenha, na qual ele afirma que o escritor não é de forma alguma original, e sim singular. A falta de originalidade de Hawthorne vem do fato de que seus contos são *tales*, isto é, meras alegorias morais que, na visão de Poe, obliteram os sentidos das narrativas, uma vez que “se, alguma vez, uma alegoria obteve algum resultado, foi à custa da aniquilação da ficção” (POE, 2006, p. 9). Com esta afirmação, o autor sugere que os contos de Hawthorne não são *short stories*, pois carecem da originalidade que deve acompanhar este gênero ao lançar mão de narrativas alegóricas que possuem um fundo moral.

É importante ressaltar que, ao longo das resenhas, se faz presente a crença de que a literatura norte-americana carece de obras de real mérito e valor, e, ao afirmar isso, Poe não só critica seus contemporâneos como também clama por originalidade e por um fazer literário que fosse, de fato, norte-americano.

No primeiro parágrafo da primeira resenha, que foi publicada na *Graham's Magazine* em abril de 1842, Poe lança os principais motes da reflexão sobre o conto, suscitando alguns problemas teóricos que devem ser problematizados. Além de reconhecer as possibilidades da ficção curta como forma de expressão artística, o autor afirma que ela “possui vantagens peculiares sobre o romance, é uma área muito mais refinada que o ensaio, e chega a ter pontos de superioridade sobre a poesia” (POE, 2006, p. 1). A comparação do conto com o romance é, de fato, frequente nos manuais de crítica literária. Em relação ao romance, o conto apresenta um referencial teórico mais restrito por ser, obviamente, um gênero mais recente. Para ise Pratt (1994, p. 95), o conto é uma construção artística na qual se dá a comunicação de uma sequência limitada de acontecimentos, experiências ou situações de acordo com uma ordem que possui uma totalidade própria. E na visão de Ferguson (1994, p. 218), “o conto é definido em termos de unidade de efeito, técnicas de compressão do enredo, revelação ou mudança de personalidade, sem falar no lirismo”. Tal forma de ficção apresenta apenas fragmentos da vida, “pedaços” da existência humana, de forma que as digressões são omitidas, pois a ideia é oferecer ao leitor subsídios suficientes para interpretar a narrativa, sem grandes reflexões a respeito de um tema e/ou de um personagem. De acordo com O'Connor (2004, p. 13), o objetivo do conto seria satisfazer o leitor individual, crítico e solitário, pois tal leitor, inserido em um contexto marcado pela rapidez na comunicação e pela agilidade da vida moderna, não teria tempo hábil para ler um romance, preferindo a leitura de uma narrativa curta.

Pratt sustentava a opinião de que a ficção curta era incompleta em relação ao romance, uma vez que este último representava a vida humana em sua totalidade, enquanto o conto iluminava apenas uma parte de uma teia maior de acontecimentos (2004, p. 99). Entretanto, Poe, em sua segunda resenha, publicada em maio de 1842, continua a afirmar que o conto é superior ao romance, uma vez que não é possível ler este último “de uma só assentada” (POE, 2006, p. 3). Na visão do autor, durante a leitura do conto o leitor deve ficar à mercê do escritor, o que preconiza um domínio da técnica literária que se manifestará também na composição da narrativa. A esse respeito, Poe afirma que

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. A brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda mais evitada. (POE, 2006, p. 3).

Tais ideias parecem revelar uma excessiva racionalização do fazer literário, expressa em noções aparentemente categóricas e programáticas a respeito da criação ficcional, mas na realidade apontam para a existência de um artista consciente das técnicas que devem ser utilizadas para a elaboração bem sucedida de uma narrativa curta. A subordinação dos incidentes narrados a um efeito único e singular remete a um princípio de coerência que deve existir no texto de ficção, a fim de criar no leitor uma impressão derivada da totalidade. Desta maneira, Poe reafirma a superioridade do conto sobre o romance, argumentando que este jamais poderia atingir a unidade de efeito de uma narrativa de curta extensão.

As teorizações de Poe a respeito da ficção curta não só sinalizavam a originalidade do autor como também confirmavam uma tendência que estava se esboçando no mercado editorial norte-americano. Na década de 1850, as revistas norte-americanas publicavam um número enorme de contos, de quatro a cinco por edição. Eles se popularizaram devido ao grande público leitor, constituído principalmente por mulheres. Mas como ainda era forte a presença do romance, a ficção curta não apresentava um estatuto literário consolidado, firmando-se como um campo de experimentação artística no mundo anglo-americano. Ela foi usada não só para explorar temas fantásticos como também para introduzir novas regiões, temas e personagens, expressando novas visões de mundo e/ou a própria desordem social. Além disso, o conto era visto como uma forma de se expressar o mundo dos sonhos e do inconsciente. Isto talvez possa explicar a abundância de narrativas curtas de mistério e terror, que tematizam os excessos e os desvios da mente humana. Sem dúvida o conto foi o principal veículo de expressão da literatura fantástica e sobrenatural, tópicos marginalizados por uma tradição romanesca calcada no realismo. É óbvio que há uma série de romances representando o sobrenatural, mas tal representação não é a mesma que observamos no conto. Um dos objetivos da ficção curta é isolar um determinado momento da vida humana e representar o ser humano solitário, e desta forma os estados emocionais dos personagens podem ser retratados de forma minuciosa. O conto permite a exploração de um só acontecimento, ao

passo que, no romance, vários fatos podem ser narrados. Observaremos a permanência de tal característica em “Os irmãos Dagobé”, que se concentra no velório de um dos personagens da história e na suposta retaliação arquitetada pelos irmãos do falecido.

## **2 Machado de Assis e Guimarães Rosa, contistas e teorizadores do conto**

Conforme vimos, será apenas no século XIX, com o surgimento da grande imprensa, que o conto ganhará plena legitimidade. O conto é, pois, um gênero fundamentalmente ligado ao jornal e à revista. Ele encontra plena adequação com um novo ritmo de leitura, marcado pela brevidade e pela efemeridade, características de uma cultura moderna.

Machado de Assis escreveu 218 contos ao longo de sua carreira como escritor. Destes, apenas oito foram publicados exclusivamente em livro. Todos os demais, ou seja 210, foram inicialmente publicados em jornais. Ao publicá-los, o escritor lançou mão de uma boa quantidade de pseudônimos, tais como Camilo da Anunciação, A., Eleazar, J.B., J.J., Job, Lara, Lélío, M.A., M. de A., Manassés, entre outros. Os contos de Machado foram sempre relegados a segundo plano com relação aos romances, muito embora como contista seja ele um dos mais relevantes da literatura brasileira, podendo ser comparado a Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov, Guy de Maupassant e Henry James.

Machado de Assis retoma a problemática da extensão proposta por Poe na nota de prefácio de *Várias Histórias*, na qual, além de fazer referência explícita ao escritor norte-americano, reafirma a superioridade da ficção curta sobre o romance:

Não são feitos (os contos) daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos.

John Gledson, por exemplo, sublinha o gosto de Machado pela anedota e sua tendência a valorizar aspectos aparentemente triviais da vida social, mas que deitam uma luz inesperada sobre assuntos capitais em fábulas curtas, com uma moralidade irônica. Também não podemos deixar de sublinhar as outras vertentes do conto machadiano: o humorismo, o ceticismo, a análise psicológica dos tipos, a crítica de costumes, a dúvida, a hesitação, a loucura, o antagonismo entre a aparência e a realidade, os conflitos da dupla personalidade, a avareza e muitos outros temas considerados universais. E há, ainda, um estilo que se materializa nos volteios e oscilações do pensamento, na fluidez da linguagem, na

ambiguidade do processo narrativo. Talvez a característica mais importante desse estilo seja a oralidade, o que confere aos contos machadianos um tom de conversa, de modo que o narrador transmite ao leitor a sensação de que não se está lendo, mas se ouvindo contar. Sendo assim, Machado preserva alguns aspectos daquilo que Poe chamou de *tale* (as narrativas de fundo alegórico, com o objetivo de provar alguma moral, o que não significa, necessariamente, que o autor seja moralista ou moralizante) mas parece estar de acordo com o escritor norte-americano no que diz respeito à problemática da extensão e à unidade de efeito, aspectos presentes, por exemplo, em contos como “Pai contra mãe” e “A cartomante”, entre outros.

Mário de Andrade, em seu ensaio “Contos e Contistas”, afirma que Machado é um dos descobridores da “forma do conto”, que considera “indefinível, insondável, irredutível a receitas” (ANDRADE, 1972, p. 8). O escritor modernista inicia seu ensaio afirmando que a definição de conto é um problema de estética literária, e que cabe a cada autor definir se uma narrativa é conto ou não. Contudo, Mário reconhece a brevidade desta forma literária ao classificá-la como “romance para revista” (ANDRADE, 1972, p. 6), declarando que um romance jamais poderia ser publicado aos fragmentos mensais em revistas. Ao contrário de Poe, Mário de Andrade deixa em aberto a definição de conto, afirmando que ela depende de um julgamento pessoal do escritor e que um livro de contos causaria “fadiga psicológica”, uma vez que o leitor deve deixar de lado os personagens de uma narrativa curta a fim de passar para a próxima. Daí a necessidade de publicação em revistas literárias, veículos mais apropriados para formas breves e concisas.

Julio Cortázar, em seu ensaio “Alguns aspectos do conto”, reclama que quase ninguém se interessa pela problemática do conto, um gênero que, a seu ver, ganha cada vez mais importância na modernidade. O escritor argentino retoma a definição poeana de conto e a rediscute, criando uma metáfora que ilustra a atividade (e a criatividade) do contista:

Um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário (CORTÁZAR, 1974, p. 152).

Cortázar também não perde de vista a ideia de que um conto deve apresentar intensidade e tensão, manifestas na eliminação de digressões que fujam da temática central desenvolvida pelo contista. Sem a intensidade a narrativa curta é ruim, uma vez que todos os elementos devem convergir para o tema desenvolvido. Neste sentido, é relevante sublinhar a

admiração de Cortázar por Poe, visto como “o primeiro a aplicar, sistematicamente, o critério de economia, de estrutura funcional” (CORTÁZAR, 1974, p. 124). O autor também comenta que Poe escrevia seus contos com a finalidade de submeter o leitor, tanto espiritual quanto imaginativamente, e que este domínio raramente é alcançado por outros contistas. Também é importante sublinhar a comparação feita por Cortázar entre o filme e o romance, o conto e a fotografia: os primeiros se caracterizam pela extensão e pela apresentação de longos enredos, ao passo que os segundos se aproximam por flagrarem, de forma concisa, breves aspectos da vida humana. Na visão de Cortazar, portanto, o conto deve ser eficaz e perdurar na memória do leitor, daí sua filiação às ideias de Poe sobre a unidade de efeito.

Ao lado de Poe, Machado, Mário de Andrade e Julio Cortázar, Guimarães Rosa também foi um importante teorizador do gênero conto. O autor mineiro foi um verdadeiro criador de “estórias”, causando, com sua originalidade, uma revolução no gênero ficção curta, pautando-se pela transgressão de convenções linguísticas e literárias. Em sua obra, Rosa busca a anedota, o mito e a fábula, preservando o caráter encantatório das narrativas orais. Gilberto Mendonça Teles destaca o lugar que o escritor ocupou enquanto teorizador do conto:

Machado de Assis (em “O Instinto de Nacionalidade” e, indiretamente, através de notas e prefácios a seus próprios livros) e Araripe Júnior são de certo modo os nossos primeiros teóricos do conto literário. [...] Mas é com Guimarães Rosa, através dos quatro prefácios de *Tutaméia*, que a teoria do conto moderno encontra no Brasil a sua mais perfeita formulação [...] (TELES, 1977, p. 8).

Na visão de Temístocles Linhares, Rosa “foi movido pelo seu não-conformismo, pela necessidade de liberdade e enriquecimento que o levavam às mais ousadas experiências no campo da linguagem e da semiologia” (LINHARES, 1973, p. 31). Nos prefácios de *Tutaméia* (1967) há uma preocupação em se definir e problematizar a definição de “estória”, bem como a matéria da ficção curta, a questão da brevidade e a preocupação com a anedota. Em “Aletria e hermenêutica”, o escritor formula “uma definição de ‘estória’; em “Hipotrético”, o foco são as inovações vocabulares, o que revela a preocupação do escritor com a renovação da linguagem. “Nós os temulentos”, é um fragmento permeado de anedotas de alcoolistas, e nele o poeta é colocado como um temulento, um sujeito envolto por uma recorrente embriaguês. Por fim, em “Sobre a escova e a dúvida”, o último prefácio que abre o último conjunto de estórias, o autor mescla ficção e disfarce, arrematando uma série de confidências sobre seu fazer poético.

No primeiro prefácio, Rosa afirma que a estória e a anedota são matérias primárias para a arte do contista. O escritor propõe um íntimo parentesco entre o conto e outras formas

narrativas, que constituem critério romanesco indispensável na arte do conto, “cuja articulação requer um mergulho na tradição popular, de onde o escritor extrai a *matéria vertente* de sua ficção”. (SILVA, 2011). Em “Aletria e hermenêutica”, se lê: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 1979, p. 3). Assim, o escritor elege a imaginação e a fantasia como forças criadoras do gênero conto, em lugar do pensamento lógico, pois, segundo ele, a anedota “responde ao mental e ao abstrato”. Trocando em miúdos, Rosa resgata a idéia de que a arte deve ser sinônimo de invenção, revestida de significados especiais que encontram sua expressão concreta no mito e no símbolo.

Guimarães Rosa coloca-se necessariamente entre os mestres do conto moderno, tornando-se um crítico de sua arte, assim como Poe, Machado, Mário de Andrade e Julio Cortázar. De acordo com Antonia Marly Moura da Silva:

Assumindo o papel de um típico contador de casos, seguindo os traços do conto popular, (Rosa) demonstra que a anedota, a adivinha, a fábula, o mito constituem a materialidade da arte do conto, formas que sempre confundiram as fronteiras entre o conto tradicional e o conto literário. Vale dizer, no entanto, que embora bebendo na fonte da forma embrionária do conto popular, Guimarães Rosa revela-se um genuíno escritor do conto moderno, pois, sempre preocupado com a originalidade de sua produção literária, reconhecida como obra prima, investe em novidades que revigoram o conto dos nossos dias e estabelecem uma espécie de fronteira entre a tradição e a modernidade. Breves relatos de episódios imaginários constituem a essência de sua contística, que tem conquistado o público pela originalidade das temáticas e linguagem muito próxima da linguagem poética. (SILVA, 2011).

A partir desta afirmação, podemos dizer que o escritor mineiro resgata a noção de brevidade, tal como proposta por Poe, como um dos fulcros principais da sua criação narrativa. No entanto, assim como Machado, Rosa preserva aspectos daquilo que Poe havia denominado de *tale* ao recorrer à fábula e ao imaginário popular para criar seus contos. Ao ler os contos de Rosa, assim como “Os irmãos Dagobé”, perceberemos como o autor mergulha no anedotário popular, na contação de histórias, representando a transgressão de um personagem e envolvendo o leitor com a expectativa da punição deste. A unidade de efeito, conforme veremos, está presente, uma vez que se trata de uma narrativa breve, alimentada por uma tensão constante que vai se desenvolvendo até o final surpreendente, causador de verdadeiro impacto no leitor.

### **3 “Os irmãos Dagobé” e a problemática da vingança**

Ao ler o primeiro parágrafo da narrativa de Rosa, nos deparamos com um cenário instigante, que já começa a construir a expectativa do leitor em relação ao que será narrado a seguir:

Enorme desgraça. Estava-se no velório de Damastor Dagobé, o mais velho dos quatro irmãos, absolutamente facínoras. A casa não era pequena; mas nela mal cabiam os que vinham fazer quarto. Todos preferiam ficar perto do defunto, todos temiam mais ou menos os três vivos. (ROSA, 2005, p. 71).

A noção de desgraça, juntamente com o cenário do velório e a descrição do caráter duvidoso dos irmãos, estabelece as linhas gerais da narrativa, orientando a expectativa do leitor, que se fixa nas ideias de tragédia e de morte. Todos estes elementos encontram-se articulados em uma atmosfera claustrofóbica que é conferida pelo pouco espaço da casa e também pela cisma em relação aos irmãos vivos. Tal cisma parece confirmar a personalidade perversa da família, uma vez que os convidados preferem ficar perto do irmão que morrera, já que ele não oferece mais perigo algum. Ironicamente, Damastor era o pior dos três irmãos, que obrigava os mais novos a viver uma vida de banditismo, o que parece sugerir a existência de um poder patriarcal e inflexível. A descrição do rosto do defunto no ataúde corrobora tal impressão, reforçando a presumida maldade do primogênito: “[...] só aquela careta sem querer, o queixo de piranha, o nariz todo torto e seu inventário de maldades” (ROSA, 2005, p. 71). Segue-se a isto a descrição da morte de Damastor, cujo responsável é um homem chamado Liojorge, que o teria matado em legítima defesa. Neste sentido, o narrador comenta que foi uma surpresa não haver tido vingança, uma vez que os irmãos apressaram-se a velar a enterrar o cadáver ao invés de assassinar o homem. No entanto, o narrador não deixa de comentar a situação desvantajosa de Liojorge, que se encontra solitário em seu arraial, à espera da vingança dos irmãos Dagobé. Todos estes elementos apontam para a antecipação de um efeito único e singular na narrativa, uma vez que, assim como o matador, o leitor fica no aguardo de uma possível retaliação, tendo quase a certeza de que ela vai ocorrer em algum momento. Esta tensão prende a atenção de quem lê o conto, sendo reforçada pelo caráter aglutinante da narrativa: como ela é muito breve (apenas cinco páginas) sabe-se que o desfecho irá ocorrer logo, o que parece garantir a unidade de efeito.

Conforme a narrativa prossegue, há a certeza de que Liojorge será assassinado tal logo se encerre o enterro do finado. Esta ideia é reforçada pelo fato de que, de acordo com o narrador, os irmãos passam pouco tempo afastados uns dos outros, e parecem estar confabulando a respeito de algo. Novamente reitera-se a noção de que Liojorge encontra-se sozinho e sem defesa alguma, até que um recado muda este estado de coisas. O matador

manda dizer que assassinou Damastor em legítima defesa e se dispõe a apresentar-se desarmado no velório de seu inimigo. Esta informação causa assombro e surpresa no leitor, provocando uma reviravolta na narrativa. O narrador declara que Liojorge deveria ter enlouquecido ao ter esta ideia, até porque o local onde se passa a narrativa se caracteriza por uma ausência de autoridade, e desta forma não haveria meios de se evitar uma tragédia maior. Assim, o narrador reforça sua preocupação em relação ao destino do matador, uma vez que parece nutrir uma simpatia por ele pelo fato de saber que o assassinato se deu em legítima defesa. Tais informações, além de situar o leitor no ambiente peculiar da narrativa, deixam-no na expectativa do desfecho final, alimentada pela quase certeza de que Liojorge será assassinado pelos irmãos.

No entanto, uma informação ainda mais surpreendente chega aos ouvidos de todos que estão no velório de Damastor Dagobé: Liojorge deseja carregar uma das alças do caixão do defunto. O narrador, mais uma vez, reforça o caráter inesperado da situação, e a expectativa do leitor aumenta mais ainda quando a tampa do ataúde é fechada e tem início o cortejo que conduzirá ao cemitério:

No pé-tintim, mui de passo. Naquele entremeamento, todos, em cochicho ou silêncio, se entendiam, com fome de perguntidade. O Liojorge, esse, sem escape. Tinha de fazer bem a sua parte: ter as orelhas abaixadas. O valente, sem retorno. Feito um criado. O caixão parecia pesado. Os três Dagobés, armados. Capazes de qualquer supetão, já estavam de mira firmada. Sem se ver, se adivinhava. E, nisso, caía uma chuvinha. Caras e roupas se ensopavam. O Liojorge – que estarrecia! – sua tenência no ir, sua tranquilidade de escravo. Rezava? Não soubesse parte de si, só a presença fatal. (ROSA, 2005, p. 75).

A partir da leitura deste trecho, fica mais uma vez clara a situação desvantajosa de Liojorge, que assume uma postura de submissão. Sua coragem é, pelo menos, aparentemente questionada, uma vez que o “valente” se transforma em um “criado”, em um “escravo”. Os Dagobés, por outro lado, estão a postos para matá-lo, o que exacerba a curiosidade do povo pela tragédia que, com quase toda a certeza, irá ocorrer. Todos estes elementos fazem com que a narrativa atinja o seu ápice de tensão, reforçada pela curiosidade das pessoas que acompanham o cortejo.

Após o sepultamento de Damastor, vem a pergunta crucial: “E agora?” Liojorge já enxerga “sete palmos de terra, dele diante do nariz” (ROSA, 2005, p. 75). É certo que será assassinado. Os irmãos esperam que Doricão, o mais velho, tome a iniciativa. Nesse sentido, o narrador questiona: “Levou a mão ao cinturão? Não”. E o imprevisto acontece: Doricão decide não matar Liojorge: “Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado[...]

a perplexidade do leitor, que tinha por certa a morte do assassino, mas experimenta uma inversão de valores: a culpa maior era daquele que morrera, que era, na realidade, o vilão da história. Desta forma, Rosa frustra as expectativas do leitor mas ao mesmo tempo o (a) surpreende, uma vez que não se lançou mão de vingança e de violência para resolver um problema. O problema maior era o defunto, “um diabo de danado”, que obrigava os outros irmãos a levar uma existência amoral. Há ainda, nas últimas linhas da narrativa, a referência a uma possível nova vida na cidade, o que parece apontar para a superação do modelo de vida patriarcal no qual viviam os irmãos e para a necessidade de se libertar de um cotidiano supostamente atroz.

A partir desta análise, somos capazes de perceber o quanto Guimarães Rosa dialoga com aspectos da teoria do conto proposta por Poe e ao mesmo tempo rompe com ela. O autor aposta na brevidade da narrativa, que garante um efeito único e singular, prendendo a atenção do leitor até o fim. Desta forma, a leitura pode não ser interrompida, e o leitor é capaz de usufruir esteticamente do efeito de surpresa suscitado por ela. No conto de Rosa, temos a criação deste efeito único a partir da morte de Damastor Dagobé e da possível vingança dos irmãos em relação a Liojorge, fato este que não ocorre. Portanto, Rosa frustra a expectativa do leitor, mas ainda assim garante a unidade de efeito.

Por outro lado, Rosa se afasta das propostas de Poe ao trabalhar com narrativas relacionadas à noção de *tale*, isto é, narrativas do anedotário popular, como é o caso do conto que acabamos de analisar. Trata-se de uma história que poderia ser contada como alegoria moral, no sentido de mostrar que a vingança não vale a pena. Vale ressaltar que Poe combatia a noção de *tale*, propondo uma nova concepção de narrativa curta. Sendo assim, ao se apropriar de algumas ideias de Poe e ao mesmo tempo questioná-las, ainda que não intencionalmente, Guimarães Rosa garante sua autonomia e originalidade como contista, aspectos que o elevam como um dos principais ficcionistas da literatura brasileira.

## **Referências**

ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. Brasília: INL, 1972.

ASSIS, Machado de. **Várias histórias**. São Paulo: Jackson, 1957.

CORTÁZAR, Julio **Valise de cronópio**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FERGUSON, Suzanne. Defining the short story: impressionism and form. In: MAY, Charles. (org). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 218-231.

GLEDSON, John. **Por um novo Machado de Assis: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOTLIB, Nádía. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

MAY, Charles. (org). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994.

O'CONNOR, Frank. **The lonely voice: a study of the short story**. Hoboken: Melville House Publishing, 2004.

POE, Edgar Allan. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Tradução Charles Kiefer. **Bestiário**, v. 1, n. 6, p. 1-13, jul/2006.

PRATT, Mary Louise. The short story: the long and the short of it. In: MAY, Charles. (org). **The new short story theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 91-113.

TELES, Gilberto Mendonça. A didática do conto. Prefácio a CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. **Sobre o conto brasileiro**. Rio de Janeiro: Gradus, 1977. p. 5-8.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras histórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

\_\_\_\_\_. **Tutaméia: terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SILVA, Antonia Marly Moura. Entre a metáfora e o conceito: Guimarães Rosa contista e teórico do conto. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 12, **Anais...** Curitiba. Curitiba, UFPR, 2011.

---

<sup>1</sup> Autor filiado ao transcendentalismo, movimento literário norte-americano liderado por Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, surgido entre 1815 e 1836 na pequena cidade de Concord, no estado de Massachusetts. O transcendentalismo se configurou como uma forte reação contra o racionalismo do século XVIII e conferiu profundidade filosófica à literatura norte-americana. Os transcendentalistas afirmavam que o indivíduo poderia transcender a realidade e dar origem a uma nova forma de pensamento. Para eles, o homem é o centro espiritual do universo, e pode encontrar sozinho o caminho para a natureza e para o cosmos. Dentro desta perspectiva as convenções literárias e sociais não eram úteis e sim perigosas, pois o escritor deveria encontrar uma forma, uma voz e um conteúdo literário autênticos. A filosofia transcendentalista é um misto de neoplatonismo, filosofia idealista alemã e misticismo oriental, tendo influenciado bastante a literatura norte americana posterior, desde Walt Whitman até o movimento *beat* na década de 1960. Tendo produzido sua obra no sul dos EUA, Poe se opunha ferozmente ao transcendentalismo, criticando o estilo de Emerson, bem como as ideias veiculadas pelo movimento. Tal oposição fez com que Poe fosse desprezado por grande parte dos críticos de seu tempo, que repudiavam seus contos de terror pelo fato de eles não possuírem nenhuma finalidade moral e/ou religiosa.