

# ***PRIMEIRAS ESTÓRIAS: NOTAS SOBRE UMA INFLEXÃO NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA***

PRIMEIRAS ESTÓRIAS: NOTES ON AN INFLEXION IN GUIMARÃES ROSA'S WORK

Ewerton de Sá Kaviski<sup>1</sup>

## **Resumo**

O presente artigo tem por objetivo discutir a inflexão que o livro *Primeiras estórias* (1962) representa no conjunto da obra de Guimarães Rosa. Pretende-se demonstrar, em *Primeiras estórias*, como se opera o processo de corrosão da perspectiva conservadora que perpassa a obra rosiana até, pelo menos, *Grande Sertão: Veredas* (1956). Para tanto, analisaremos o conto “Nada e a nossa condição” de modo que se evidencie, para além da corrosão, a operação formal que está na base dessa corrosão. Não menos importante, sinalizaremos o modo pelo qual o conto lê nossa formação histórica e sugeriremos, de modo muito discreto, a forma pela qual a obra de Guimarães Rosa dialoga com nossa tradição literária.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira. Conto. Guimarães Rosa.

## **Abstract**

This article aims to discuss the inflexion that *Primeiras estórias* (1962) stands for in Guimarães Rosa's work. The objective is to demonstrate how the conservative perspective, presented in his first narratives, is corroded in *Primeiras estórias*. In this sense, we are going to analyze the short story “Nada e a nossa condição” so that the literary technique which informs that corrosion can be revealed. Also, we are going to pinpoint the way the short story reads the Brazilian historic formation and to suggest the way in which Guimarães Rosa's work is connected to our literary tradition.

**Keywords:** Brazilian Literature. Short story. Guimarães Rosa.

Ana Paula Pacheco, em artigo recente, observa, na esteira do conceito de “princípio de reversibilidade”, criado por Antônio Candido (1978)<sup>2</sup>, o seguinte traço geral do romance de Guimarães Rosa:

Sua regra de composição básica, como apontou Antonio Candido no ano seguinte à publicação do romance, é a reversibilidade, a indiferenciação dos opostos. No eixo

---

<sup>1</sup> Professor Substituto e Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras - Universidade Federal do Paraná – UFPR. E-mail: ekaviski@bol.com.br

<sup>2</sup> Ver também: CANDIDO, Antônio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.

das técnicas acionadas pelo romance rosiano e no modo de estruturar o espaço ficcional [...], nota-se [...] a ausência de contradição entre elementos a princípios opostos (daí um jaguncismo barranqueiro feito também de ética cavalheiresca medieval; daí a fictícia autonomia do homem livre pobre, que o sertão transformou em bandido e a linguagem elevou a herói; daí a nostalgia da “vida provisória”, por parte do narrador-proprietário etc. etc.). (PACHECO, 2009, p. 131).

A consequência extraída por Ana Paula Pacheco são duas. A primeira é a neutralização, ou pouco peso, do sentido histórico de origem da matéria ficcionalizada e das técnicas literárias agenciadas. É como se no romance rosiano o sentido histórico de técnica e matéria não guardasse tensão na composição da obra. A segunda consequência é, se lido bem, o apagamento, por meio da “indiferenciação entre os opostos”, da tensa base do processo histórico brasileiro – ou, de modo mais preciso, a desigualdade mesmo instaurada no processo de modernização. No fundo, e Ana Paula Pacheco diz com todas as letras, a observação da autora aponta para a construção de um ponto de vista ficcional, forjado a partir da perspectiva dos *de cima*, que tende a neutralizar os pontos de tensão entre forma literária e processo social: “*Grande Sertão* interpreta nossa formação histórica violenta, a partir da ótica dos de cima, ao mesmo tempo em que apresenta e lança ao infinito e à conciliação formal contradições sociais irreconciliáveis” (PACHECO, 2009, p. 132). Ou seja, a construção global do romance rosiano repousaria na elisão das tensões históricas entre técnica literária e matéria ficcional por meio de uma conciliação formal, e ideológica, operada pelo ponto de vista ficcional.

Esse esquema interpretativo geral organiza a obra de Guimarães Rosa, colocando *Primeiras estórias* (1962) em uma posição cujo significado, no conjunto, é de uma forte *inflexão*. E isso se deve, fundamentalmente, à mudança de leitura que a obra faz de nosso processo social. Para a literatura, a mudança de leitura significa, e é o que nos interessa, em modificação na configuração formal. Diria que, no que diz respeito ao foco narrativo, aquilo que era adesão à perspectiva dos de cima, volta em *Primeiras estórias* como dispositivo formal corroído. Isto é, o ponto de vista da classe proprietária se apresenta não só problematizada, como também é pega e desmontada no exercício de sua retórica. Voltando à argumentação de Ana Paula Pacheco, no limite, aquilo que se apresentava como fusão, o princípio da “poesia” da obra de Guimarães Rosa; apresenta-se em *Primeiras estórias* como fratura, problema, entrave formalizado (PACHECO, 2009, p. 132), a-poético.

O objetivo do presente artigo é, nessa ordem de idéias, demonstrar como se opera o processo de corrosão da perspectiva conservadora em *Primeiras estórias*. Para tanto, analisaremos o conto “Nada e a nossa condição” de modo que se evidencie, para além da

corrosão, a operação formal que está na base dessa corrosão. Não menos importante, sinalizaremos o modo pelo qual o conto lê nossa formação histórica.

### “Nada e a nossa condição”

O que talvez mais chame a atenção, em uma primeira leitura, de “Nada e a nossa condição” seja justamente o aspecto formal mais significativo, a meu ver, desse conto: o esforço do narrador em inserir a narrativa no plano da fábula, lenda – ou, se se quiser, da *estória romanesca*<sup>3</sup>. Isto é, o narrador de “Nada e a nossa condição”, sobrinho da personagem central, constrói toda uma narrativa sobre seu tio-proprietário, Tio Man’Antônio, lançando mão de elementos formais tomados de empréstimo à fábula – tentando claramente estilizar o conto. Note-se, nesse sentido, a localização sugerida pelo narrador da fazenda onde se passa a ação. Trata-se de uma propriedade isolada “cuja sede distava de qualquer outra talvez mesmo dez léguas” (ROSA, s.d., p.73)<sup>4</sup>, “em muito erguido ponto” (p. 73), e que é quase inominada não fosse a carinhosa forma de Tio Man’Antônio se referir à propriedade através de um impreciso “*Lá em casa...*” (p.73). Até mesmo o clima do lugar é, segundo a narração do sobrinho, agradável e imutável, num esforço claro de marcar certa fixidez, constância, ao espaço geográfico: “o ar num máximo raio se afinava translúcido: ali as manhãs dando em plano e, de tarde, os tintos roxo e rosa no poente não dizendo de bom nem mau tempo” (p. 73). Não bastassem essas marcações geográficas estilizadas, o narrador aponta para a origem obscura da propriedade, sugerindo, a princípio, certa posse imemorial da terra: “Essa fazenda, Tio Man’Antonio tivera-a menos por herança que por compra” (p. 73). Ainda no gesto de narração, o sobrinho-narrador imprime marcas temporais claramente incorporadas da fábula: o pretérito imperfeito, com direito ao uso, ainda que com adaptações, do “era uma vez”.

Não são somente a marcação geográfica e o jogo com o tempo que mostram o esforço de inserção da narrativa no plano da fábula. A própria representação do tio feita pelo narrador reforça todo esse gesto narrativo. Tio Man’Antônio era um homem “de mais excelência que

---

<sup>3</sup> Cf. FRYE (1973). Ver especialmente o quarto ensaio, “Crítica Retórica: Teoria dos gêneros”. Não quero sugerir aqui que o conto queira ser rigorosamente uma *estória romanesca*. Até porque é difícil definir o conceito de *estória romanesca*, pois ela sofre uma série de matizações dentro do mapeamento feito por Northrop Frye. Entretanto, há alguns traços semelhantes com os quais a narrativa trabalha. Para os fins desse artigo, parece-me que os principais traços da *estória romanesca* são: (a) o herói é superior em grau aos outros homens e a seu meio; (b) o espaço é o da lenda; (c) o típico cenário do *romanesco* é o mundo natural; (d) o tom é elegíaco, “frequentemente acompanhado por um senso difuso, resignado, melancólico, da passagem do tempo” (p. 43); (e) é uma forma dialética: o embate entre o herói e seu inimigo; (f) o tempo é distendido e (g) as ações do herói possuem uma recompensa. O conto, a meu ver, parece jogar com tudo isso em seu processo de estilização e, reverso do esforço, tudo isso é desarticulado a ponto de se pulverizar ao final da narrativa.

<sup>4</sup> Todas as citações do conto pertencem a essa edição. Limite-me, a partir de agora, a citar somente a página.

presença”, e “que poderia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras *estórias de fadas*” (p. 73) (grifo meu). Mora, como os reis das estórias de fadas, rodeado por sua esposa, Tia Liduína, “de árdua e imemorial cordura, certa para o nunca e sempre” (p. 73); por suas filhas, “singelas, sérias, cuidadosas” e por uma “diversidade de servos” que o saúdam “desde bem antes da primeira cancela” (p. 73). Além de figurar explicitamente na voz do narrador como uma personagem *ad doc* das estórias de fadas, Tio Man’ Antônio, que “tão apartado em si se conduzia” (p. 73), é delineado como uma figura pouco precisa, quase misteriosa: “a respeito dele, muita real coisa ninguém sabia” (p. 74). Mais do que isso, Tio Man’ Antônio é, segundo o narrador, um homem quieto e simples – de uma simplicidade e quietude tamanhas que beiram a humildade e a sabedoria. O tio, toda vez que entrava em casa, curvava-se, “como se a elevada porta fosse acanhada e alheia, convidadamente, aos bons abrigos” (p. 74); suas vestes, “rigoroso traje, ainda que de ordinário brim cor de barro”, “sem polainas nem botas, quiçá nem esporas” (p. 74). A quietude do tio – percebida num primeiro momento como um “alisar com os dedos a testa enquanto pensava o que não pensava” (p. 74) ou como afetação de um cochilo, uma espécie de alienação do que está ao redor – é apontada pelo sobrinho-narrador como uma profunda percepção do mundo natural: “Olhava, com a seu nem ciente amor, distantemente, fundos e cumes” (p. 74). Trata-se, por seu conhecimento aprofundado, de um quase “Rei-dos-Montes” ou “Rei-das-Grotas”.

A trama do conto está igualmente marcada pelos traços da estória romanesca. Grosso modo, podemos reconstruir a trama, dividindo-a em três episódios. O primeiro é o seguinte. Um dia, Tia Liduína, num repente, morre. Após certo sofrimento contido, Tio Man’ Antonio inicia um projeto na fazenda de “derrubarem mato e cortar árvores, no que era uma reforma” (p. 76). O sobrinho-narrador sugere, muito vagamente, que todo esse esforço seria uma forma de eliminar a saudade que Tia Liduína deixara após sua morte. Essa reforma, pouco compreendida pelos trabalhadores da fazenda, resulta, segundo o narrador, em lucro inesperado na subida de preço do gado – uma espécie de recompensa, na perspectiva da narração. O segundo episódio é o dia em que Tio Man’ Antônio resolve dar uma festa no dia do aniversário da falecida Tia Liduína. O essencial do acontecimento é o arranjo – inesperado, segundo narrador – do casamento de suas três filhas e a conseqüente partida com seus maridos. Sozinho, já com mais idade, o fazendeiro “submetia-se, sem sabida precisão, a algum rude duro trabalho – chuva, sol, ação” (p. 79). Sugere-se, pelas laterais, que o trabalho funcionaria mais uma vez como um mecanismo de compensação da perda. Não deixa de figurar nesse episódio uma nota plangente por parte do narrador. O terceiro e último movimento da trama é a resolução tomada por Tio Man’ Antônio, “em tanta e tão espantosa

maneira” (p. 79), de repartir suas terras com seus “servos”. Segundo o narrador, Tio Man’Antônio abriu mão de seus bens de modo que aqueles que eram seus trabalhadores, passaram a ser “companheiros” (p. 80). Para si, o tio manteve somente a casa-grande. E, como nos informa o narrador, o resultado dessa ação, narrada em uma perspectiva de ato benevolente, é uma espécie de ódio desenvolvido por parte dos “ex-servidores” por não quererem mais a presença do ex-grande proprietário naquele lugar. Tio Man’Antônio morre sozinho, em uma rede, no menor quarto da casa; recebe as exéquias de um grande homem; e, já na cena final, é consumido, juntamente com a casa-grande, por um grande incêndio em torno do qual se reúnem seus “ex-servidores”.

Sumariado desse modo, pode-se dizer que “Nada e a nossa condição” é uma espécie de conto de fadas rural – ou, o que é mais adequado dizer, uma *tentativa*. O sobrinho-narrador constrói toda a história de vida de um membro ilustre de sua linhagem a partir de termos claramente romanescos. É como se houvesse um esforço por parte do narrador de elevar e estilizar uma experiência de classe ao nível de uma forma simbólica de representação que se quer socialmente modelar. Com efeito, se lembrarmos da definição de Northrop Frye para a função social desempenhada pela estória romanescas, perceberemos que esse jogo formal na construção do conto parece apontar para essa direção: “Em todas as idades a classe social ou intelectual dominante tende a projetar seus ideais nalguma forma de estória romanescas, na qual os virtuosos heróis e as belas heroínas representam os ideais, e os vilões as ameaças à supremacia daqueles.” (FRYE, 1973, p 185).

Por outro lado, o conto não se esgota nesse esforço de estilização formal. Diria que está na base de construção da narrativa a corrosão de todo o esforço do narrador. E essa corrosão se dá em diferentes níveis: no próprio gesto do ato de narrar, no plano da estilização formal e no próprio andamento da trama. É como se a história, na medida em que é construída, fosse gradativamente se esboroando a ponto do narrador desempenhar um papel de alinhavar, em piruetas retóricas, os aspectos estilísticos da estória romanescas e a matéria que pouco se acomoda nesses mesmos aspectos formais. Esse esboroamento tem a ver com o que o sobrinho-narrador oculta para estilizar sua linhagem. Trocado em miúdos, o que também e principalmente está em jogo no conto “Nada e a nossa condição” é o que está apagado ou travestido pela forma de narração – pela estilização formal tomada de empréstimo à estória romanescas. A corrosão da narrativa se dá no imbricamento entre aquilo que se narra

estilizadamente e o que é oculto pela própria estilização<sup>5</sup>. É aqui onde está a inflexão crítica do conto.

Para se ter uma idéia preliminar desse processo corrosivo, atente-se para a descrição oferecida da fazenda. Depois de sugerir que o espaço da narrativa seria uma “terra distante” e de “bom clima”, o lar de Tio Man’Antonio é assim descrito:

À que – 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. 73) (grifo meu).

Note-se que os sete parágrafos iniciais do conto, que funcionam como o alçamento da matéria narrativa ao estatuto da estória romanesca, sofrem, em seu conjunto, a primeira rachadura ao deixar escapar um elemento descritivo que não deveria estar ali: a corda do sino usado para comandar a escravaria. E não deveria estar ali porque é justamente esse detalhe que traz para o âmbito da narrativa um grau de historicidade atípico para a estória romanesca<sup>6</sup>. E essa historicidade acaba contaminando e abalando outros traços formais que abrem esse conto<sup>7</sup>. Por exemplo, o uso do termo “servos” que, se por um lado estiliza e aproxima Tio Man’Antonio aos reis ou príncipes das estórias de fadas, por outro não deixa de soar algo bizarro já que a antiga escravaria, no parágrafo antecedente, fora mencionada. Nesse sentido, “servos” também significa a população pobre e livre usada como mão de obra barata, dependente, na fazenda. É como se o detalhe descritivo instaurasse certa historicidade, que contaminasse a estilização formal – ou, ao menos, sugerisse outra leitura da narrativa que se quer estória de fadas. É o que acontece com a frase que indefine a origem da fazenda: “Essa fazenda, Tio Man’Antonio tivera-a menos por herança que por compra” (p. 73). Por um lado, a estilização pede para que se leia como uma forma de desmarcação temporal, de imprecisão narrativa, sem qualquer outro objetivo que não o de remeter a um passado distante; já a contaminação histórica do detalhe sugere outra leitura, fincada na experiência social do

---

<sup>5</sup> Dito de outro modo: a corrosão do discurso do sobrinho-narrador se dá na dinâmica entre o esforço estilizador e a experiência social que força a entrada na ficção. Note-se que na medida em que o conto avança, a estilização começa a esgarçar-se e a experiência social se torna cada vez mais nítida – a ponto da “estória de fadas” terminar em uma espetacular fogueira, num final nada reconfortante, pouco conciliador, como era de se esperar da forma literária com a qual o conto dialoga.

<sup>6</sup> Segundo Northrop Frye (1973), “a estória romanesca é, de todas as formas literárias, a mais próxima do sonho que realiza o desejo” (p. 185); ou seja, a forma em que a marcação temporal é pouco específica.

<sup>7</sup> O detalhe que não deveria estar ali, na verdade, está ali cumprindo uma função. James Wood, em *Como funciona a ficção*, faz um comentário muito interessante sobre a presença do “detalhe” na literatura. Diz o autor: “o uso cada vez maior do detalhe significativamente insignificante é que ele é necessário para evocar a passagem do tempo, e a ficção tem um projeto novo e exclusivo na literatura: o manejo da temporalidade” (2011, p. 87).

grande latifúndio. Ou seja, a corrosão realizada pelo detalhe nesses parágrafos iniciais permite que a origem da fazenda não seja imemorial, na chave da tradição do “desde-sempre”, mas sim como uma forma de herança, ou apropriação ou espoliação, etc; ou todas essas alternativas juntas.

Essa corrosão da narrativa parece estar mais evidente no andamento da trama. Se na descrição do espaço, a historicidade escapa pelos detalhes inconvenientes para a estilização formal da estória romanesca; no plano da ação, ela, a historicidade, precisa ser escamoteada pelo sobrinho-narrador. No fundo, é na trama da narrativa que o sobrinho-narrador precisa operar de modo mais incisivo para que a dimensão sócio-histórica, com todas as suas implicações, não figure e estrague sua estória de fadas. Vejamos como isso se dá em cada um dos movimentos da trama.

Após a morte de Tia Liduína, Tio Man’Antonio resolve empreender uma reforma na fazenda. Essa reforma é pouco compreendida pelos trabalhadores, que a consideram “ação de desconcernência, ar na cachimônia, tolíce quase, a impura perfunctura” (p. 76). Já o narrador nos informa que isso se dá porque Tio Man’Antônio “a andar de dó se recusasse, sensato sem cuidados, intrágico, sem acentos viuvosos” (p. 76). O enquadramento, nesse sentido, sugere que a reforma entra como uma espécie de válvula de escape emocional de Tio Man’Antonio - uma forma de lutar contra a tristeza da perda. Parágrafos adiante, o sobrinho comenta sobre as razões da reforma:

Outra, contudo, parecendo ser a razão por que não se cansava nunca, naquela manência, indiferentes horas. Porque fazia ou sofria as coisas, sem parar, mas não estava, dentro em sua mente, em tudo e nada ocupado.  
De arte que inventava outro sorrir, refeito ingênuo; esquecer-se de todos os bens passados. (p. 77).

E, note-se ainda, que ao ser interpelado por uma de suas filhas, Francisquinha, com a pergunta de que se esse projeto de reforma na fazenda não seria “arrefecido sentimento, pecar contra a saudade” (p. 77), Tio Man’Antônio aponta para uma série de árvores que seriam, segundo ele, as preferidas de Tia Liduína e que permaneciam intocadas dentro da propriedade. E, desse modo, o sobrinho-narrador imprime nesse primeiro movimento da ação certo elemento romanesco: o homem que trabalha para esquecer “a amada morta” (p. 75). Não deixa de figurar, ainda que difusamente, uma nota elegíaca nesse primeiro movimento da ação.

Entretanto, o leitor desconfiado, que prestou atenção nas fraturas da descrição dos parágrafos iniciais e não crê piamente nesse sobrinho-narrador, pode intuir que na estilização

desse primeiro episódio se esconde algo bem menos romanesco. Na verdade, num dos últimos parágrafos desse episódio, o narrador nos informa que o resultado de todo o trabalho de Tio Man'Antônio foi o lucro inesperado na subida de preço do gado e na possibilidade de expandir os pastos para uma criação maior. Esse detalhe põe toda a reforma, o seu caráter desinteressado, mais a estilização de tom elegíaco, em uma chave de desconfiança<sup>8</sup>. E o narrador, prevendo a desconfiança, não hesita em emendar:

Nada leva a não crer, por aí, que ele não se movesse, prático, como os mais; mas conforme a si mesmo: de transparência em transparência. Avançava, assim, com honesta astúcia, se viu, no que quis e fez? No outro ano e depois, quando, à arte de contristes celebrarem, como se fosse ela viva e presente, o dia de Tia Liduína, propôs uma festa, e para enganar os fados. (p. 78).

Note-se o essencial: para garantir a recompensa inesperada e não destruir a estilização, o narrador não só emenda o possível cálculo do tio, como ainda alinhava, no mesmo parágrafo (!), a festa para se comemorar o aniversário da falecida esposa, “como se fosse ela viva e presente”. Uma contorção retórica, como se nota, e que garante que as fraturas da estilização em estória romanesca não desmontem de todo a narrativa. E essa festa, que é o segundo episódio do conto, traz mais uma surpresa para o miolo do enredo: as filhas casam e partem da fazenda com seus respectivos esposos. O narrador reforça ainda mais a solidão de Tio Man'Antonio, com essa segunda perda: “Ele, permaneceu, de outrora a hoje-em-diante, ficou, que. Ali, em sua velha e erma casa, sob azuis, picos píncaros e desmedidas esarpas, sobre precipícios de paredões, grotões e alcantis abismosos – feita uma mansão suspensa – no pérvio.” (p. 78). O narrador não deixa de notar certa resignação do tio diante do destino: “Sozinho, sim, não triste. Tio Man'Antônio respeitava, no tangimento, a movida e muda matéria – que era o de como se largasse tudo de suas mãos, qualquer objeto.” (p. 78). E, nesse sentido, a sua entrega ao trabalho, “sem sabida precisão”, passa a ser, do ponto de vista do

---

<sup>8</sup> Nessa ordem de ideias, note-se como o parágrafo transcrito a seguir, que narra a reação de Tio Man'Antonio quando soube da morte da esposa, se presta a uma dupla interpretação: “Pelas janelas, olhou;urgia a divagação. Passou a paisagem pela vista, só a segmentos, serial, como dantes e ainda antes. De roda, na vislumbração, o que dos vales e serros vem é o que o horizonte é – tudo em tudo. Pois, noutra lança de vista, ele pegava a paisagem pelas costas: as sombras das grotas e a montanha prodigiosa, a venecer-se, sobre asas. Ajudavam-no, de volta, agora que delas precisava? Definia-se, ele ali, sem contradição nem resistência, a inquebrantar-se, desde quando de futuro e passado mais não carecia. Talvez, murmurasse, de tão dentro em si, coisas graves, grandes, sem som nem sentido.” (p. 75). Por um lado, esse parágrafo, na posição em que se encontra dentro do conto, mais a linguagem difusa, retórica, pouco precisa e o tom elegíaco, pede para ser lido como o momento do lamento do viúvo. Por outro, entretanto, esse mesmo parágrafo, terminada a leitura de todo o episódio, presta-se a uma interpretação contrária: Tio Man'Antonio, ainda com a esposa quente no caixão, olha pela janela, calculando a reforma a ser feita na fazenda. Note-se ainda, de passagem, que a figura de homem quieto, sábio e humilde é ressignificada: Tio Man'Antônio é sábio – mas de uma sabedoria que visa ao cálculo. Note-se ainda que as árvores que Tia Liduína tanto gostava, são as maiores, mais frondosas e que ofereceriam sombra ao gado.

sobrinho-narrador, um esforço sem objetivos. Só que nessa altura da narrativa, o leitor desconfiado percebe que a narrativa está jogando também com o inverso da estilização: a festa pode ser interpretada como uma forma proposital do tio de apresentar à sociedade e arranjar o casamento das filhas; e o trabalho não é tão desinteressado como a reforma da fazenda sugeriu.

Para manter a imagem estilizada de “homem bom e honesto”, compatível com a estrutura da estória romanesca, o narrador demonstra o desapego de tio Man’Antônio a seus bens. Trata-se do terceiro e último movimento da ação. Certo dia, Tio Man’Antônio “doou e distribuiu suas terras”, “tudo procedido à quieta, sob espécie, com o industrioso de silêncios” (p. 79). Nas piruetas retóricas do sobrinho-narrador, meio tartamudeante, ele assim enquadra a ação do tio:

Tudo se inestimava, porém, para Tio Man’Antônio, ali, onde, tudo o que não era demais, eram humanas fragilidades. [...]. Ele – o transitoriante. Realmente, seu pensamento não voltava atrás? Mas, mais causas, no mundo e em si, ele, à esperança, em sua circunvisão, condenado, descobria.

Em termos muito gerais, haveria uma mor justiça; mister seria. Se o paiol limpo se deve de, para as grandes colheitas: como a metade pede o todo e o vazio chama o cheio. E foi o que o Tio Man’Antônio algum dia resolveu, conseqüentemente assim, se se crê.” (p. 79).

Note-se o duplo esforço do narrador nessa passagem. No primeiro parágrafo, o sobrinho tenta sugerir certo desapego do tio aos bens materiais – “inestimava”, “transitoriante”. Ao mesmo tempo, sugere ainda que a desigualdade incomodaria o tio: “tudo o que não era demais, eram humanas fragilidades”. Já no segundo parágrafo, complementarmente, o sobrinho articula todo um enquadramento que sinalize não só a prodigalidade do ato do tio, como também o que motiva Tio Man’Antonio a fazer o que fez: o sentimento pelo bem-estar do próximo, já que há “uma mor justiça”. E tudo isso é formulado em uma prosa vacilante, tartamudeante. Esse caráter benevolente, de preocupação com o próximo talvez esteja mais bem expresso, porque complementa o parágrafo acima transcrito, na explicação dada pelo narrador sobre a permanência de Tio Man’Antonio na casa-grande: “Sábio, sedentariado, queria que progredissem e não se perdessem, vigiava-os, de graça ainda administrava-os, deles, gestor, capataz, rendeiro.” (p. 80-81). Notem-se os termos usados para designar a “nova posição” do tio – termos quase todos simetricamente opostos ao de proprietário e que guardam certo senso de humildade. Sem falar que esse senso de humildade e o ato caridoso de distribuição das terras se tornam ainda mais evidentes se levarmos em conta que “os benevolenciados” “irreconheciam-no” e “não o amavam” (p. 80). É importante

observar ainda as ênfases dadas pelo narrador do despojamento de Tio Man'Antônio: “Agora, pelos anos adiante, ele não seria dono mais de nada, com que estender cuidados.” (p. 80); “De seu, nada conservara, a não ser a antiga, forme e enorme casa” (p. 80).

Aquelas fraturas que vinham se anunciando ao longo do conto, e que serviam de índices de desconfiança por parte do leitor, tomam uma maior dimensão nessa altura da narrativa – configuram-se, diria, em um *problema*. É justamente aqui que se instaura a tensão de todo o conto e onde se opera, a meu ver, a corrosão do discurso do narrador, pois formaliza o entrave que vinha sendo escamoteado pela retórica do sobrinho – a estridência entre esforço estilizador e a experiência social local. E isso se dá justamente pela tensão inevitável que invade o conto, cuja origem está na “corda do sino de outrora comandar os escravos assenzalados”. Ou dito de outro modo: no último movimento da ação, a historicidade que vinha se manifestando aqui e ali no discurso-que-se-queria-fábula do narrador entra com toda a força no momento mesmo em que se dá o caso inusitado: a partilha das terras. Tamanha é a presença da historicidade que, por momentos, a idealização romanesca parece ceder frente a todo o episódio. É sintomático, nesse sentido, que o nome da fazenda, de repente, surja quase sem querer: “Torto-Alto” (p. 79). Esse movimento final da trama é capital para se entender o jogo retórico instaurado no âmbito do conto e que é, a meu ver, a questão central da narrativa.

A tensão se põe justamente no fato de Tio Man'Antônio não se retirar da antiga fazenda. Na verdade, a permanência do tio na casa-grande repõe, ainda que ele não seja mais proprietário, os mecanismos de dominação que sempre estiveram presentes. Note-se o que diz o narrador sobre os sentimentos dos beneficiados: “Não o amavam, seguramente, já que sempre teriam de temer sua oculta pessoa e respeitar seu valimento, ele em paço acastelado, sempre majestade. Por que, então não se ia embora então, de toda vez, o caduco maluco estafermo, espantallo?” (p. 80). Embora o narrador esteja nessa altura da narrativa tentando jogar com certa ingratidão dos beneficiados, o que desponta de sua retórica, que tenta articular a relação entre Tio Man'Antonio e seus “ex-servidores”, é a própria experiência social em jogo. Lida a última citação, desnuda-se, à revelia do narrador, que escorregou em sua retórica, o mecanismo de dominação repostado por Tio Man'Antônio. Ele abriu mão da fazenda, mas não abriu mão do poder<sup>9</sup>. Lembre-se de passagem um dos comentários do narrador sobre o

---

<sup>9</sup> Para se ter idéia do esforço em apagar as relações de dominação, note-se o gaguejo da prosa na seguinte passagem: “Se o paiol limpo se deve de, para as grandes colheitas: como a metade pede o todo e o vazio chama o cheio.” (p. 79). O narrador quase anuncia a quem se deve o “paiol limpo”; mas, num corte abrupto da frase, e a emenda com outra, que pouco sentido possui em sua articulação com a anterior, o narrador tenta contornar conscientemente aquilo que quase foi um deslize: aquilo que Tio Man'Antônio está doando, “o paiol limpo”, é produto do trabalho alheio, dos “beneficiados”.

comportamento do tio no momento da partilha: “não sorria, *sengo*”<sup>10</sup> (p. 80) (grifo meu). Todas as ações do tio, como os episódios anteriores sugeriam, são antes calculadas do que espontâneas: “um bom cálculo [...] todo filho do coração”, como diria Machado de Assis. Ele continua sendo o homem a ser respeitado e isso porque agora todos estão nas malhas do favor: o reconhecimento é algo que não pode deixar de figurar entre esses sujeitos beneficiados e seu protetor. A dependência continua, embora agora se traduza em relações veladas de reconhecimento, gratidão, benesse, etc.

A partilha das terras, portanto, garante ainda uma vez mais o poder local de Tio Man’Antonio. A questão que se põe, entretanto, é a seguinte: por que doar as terras? Ou por outra: por que trocar um poder pelo outro, o da dominação escancarada pela dominação do reconhecimento, mais escamoteada? Aqui reside, acredito, a leitura que o conto faz de nosso processo social - e, no limite, dos caminhos da modernização. Para se compreender a troca de poderes, que repõe o mesmo poder, da mesma classe social, é importante retomarmos um dos comentários do narrador. O sobrinho nos informa que Tio Man’Antonio remete, aos genros e filhas, “de seu dinheiro ganho”, quantias referentes as doações das terras, de modo que “fingia estar vendendo”. O que de fato permite essa manobra do tio é justamente o desinteresse da nova geração pelas terras: “Ainda bem que genros e filhas nada querendo mais ter com aquela a-pique difícil fazenda, do Torto-Alto, senão que mesmo pronto retalhada e vendida, de uma ou vezes.” (p. 79-80). Ou seja, a doação de terras é uma manobra de Tio Man’Antonio para que a velha ordem, que orbitava em torno da grande propriedade, permaneça; ainda que agora em nova roupagem. E isso porque a grande propriedade parece desempenhar papel menos significativo como instrumento de poder. Lembre-se que a fazenda está “a-pique”, segundo o narrador. Se não for forçar a nota, diria que estamos diante da ficcionalização do processo de modernização conservadora. Com as filhas na cidade<sup>11</sup>, o tio distribui as terras, já que elas em si não mais postulam o poder, e o repõe na esfera mesmo das relações sociais de reconhecimento, favorecimento, etc. Opera-se um deslocamento, mas trocam-se seis por meia dúzia – ou quase isso.

A cena final, com efeito, parece sugerir que o tipo de dominação posta e repostada incessantemente, representada por Tio Man’Antonio, não tem mais lugar no mundo, embora a organização social não consiga abrir mão dela. A morte de Tio Man’Antonio figura como a última manifestação patente do poder de antigo proprietário:

---

<sup>10</sup> Sengo significa, segundo o dicionário Houaiss, atilado, inteligente, prudente, refletido.

<sup>11</sup> A única informação que o narrador nos oferece sobre o destino da nova geração é a seguinte: “Vai, foram-se de lá, para longes diversos, com os genros de Tio Man’Antonio” (p. 78). Parece legítimo pensar em “longes diversos” como a cidade, pequena ou grande, pouco importa.

Desde, porém, porque morreu, deviam reverenciá-lo, honrando-o no usual – corpo, humano e hereditário, menos trôpego. Acenderam-se em quadro as grandes velas, ele num duro terno de sarja cor de ameixa e em pretas botas achadas, colocado longo na mesa, na maior sala da Casa, já requiescante. E tinham ainda de expedir positivos e recados, para que mais gente viesse, toda, parentes e ausentes, os possíveis, avizinhos, e distantes. Chorou-se também, na varanda. Tocou-se o sino” (p. 81).

Ainda que o narrador aposte na adesão ao modelo da estória romanesca até a última linha do conto, note-se o todo forçado do velório. Trata-se de uma “obrigação cumprida à justa” (p. 81). E essa ação parece ser movida pelo medo: “[...] temessem, com sagrado espanto e quase de não de seu ciente ódio, que, por via de tal falecer, enormidade de males e absurdos castigos vingassem a se desencadear, recairiam desabados sobre eles e seus filhos.” (p. 81). A reação final dos “ex-servidores” não deixa de figurar como desejo de extirpar o poder asfixiador: a casa é incendiada com o corpo de Tio Man’Antonio dentro:

Assim, a vermelha fogueira, tresenorme, que dias iria durar, mor subia e rodava, no que estalava, septo a septo, coisa a coisa, alentada, de plena evidência. Suas labaredas a cada usto agitando o vento, alto sacudindo no ar as poeiras de estrume dos currais, que também se queimavam, e assim a quadraginta escada, o quente jardim dos limoeiros. Derramados, em raio de légua, pelo ar, fogo, faúlhas e restos, por pirambeiras, gargantas, cavernas, como se, esplendidíssimamente, tão vã e vagalhã, sobre asas, a montanha inteira ardesse. O que era luzência, a clara, incongrua claridade, seu tétrico radiar, o qual traspassava a noite. (p. 82).

Transformada em cinzas a velha ordem, o que resta não é uma nova ordem a ser instaurada. Muito menos uma visão otimista para o processo modernizador. Os “ex-servidores” ficam “ante e perante, a distância, em roda” (p. 82) da fogueira sem saber o que fazer: “mulheres se ajoelhavam, e homens que pulando gritavam, sebestos, diabruros, aos miasmas, indivíduos. De cara no chão se prostraram, pedindo algo e nada, precisados de paz.” (p. 82). É como se derrubado o vetor da modernização, ainda que repositora das relações de dominação, não sobrasse nada além da catatonia dos dominados. O que, por um lado, aponta para a eficácia do vetor extirpado; por outro, não oferece uma segunda alternativa para o processo social. Uma espécie de beco sem saída, onde o vetor eficaz da modernização é conservador, os dominados são força diluída e a palavra permanece, ao fim e ao cabo, com um representante da velha ordem cujo discurso fabulador permanece inócuo, uma vez que se desmonta numa configuração social em que essa velha ordem não consegue se articular.

Se não me engano, estamos aqui frente ainda àquela “consciência catastrófica do atraso”, já apontada por Antonio Candido (1989), que, formulada nos anos 30,

evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. *A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro* [...]. Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. [...]. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tornando a ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político de nossos intelectuais. (p. 142)<sup>12</sup>.

A catástrofe final do conto, que guarda um quê de aporia, parece justamente apontar para essa tensão que se instaura para os intelectuais brasileiros. E não só isso: no plano literário, o mecanismo de corrosão do discurso do sobrinho-narrador, acionado no conto “Nada e a nossa condição”, parece formalizar o entrave que se impõe historicamente e que possui antecedentes, pelo menos, na produção literária de 1930<sup>13</sup>. É nesse sentido, parece-me, que podemos pensar em uma linha de continuidade entre os romancistas de 30 e Guimarães Rosa<sup>14</sup>. Mais do que isso, “Nada e a nossa condição” configura e ilustra o impasse daquela diretriz conservadora-harmonizadora, sugerida por Ana Paula Pacheco, presente na obra de Guimarães Rosa até *Grande Sertão: Veredas*. Daí, o ponto de inflexão em *Primeiras estórias* no conjunto da obra: a sinalização de que não há mais lugar para a narração de um Riobaldo – para um ponto de vista conservador-conciliatório no processo de modernização.

## Referências

BOLLE, Willi. **Grandesertão.com**. São Paulo: Editora 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: \_\_\_\_\_. **Tese e antítese**. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

\_\_\_\_\_. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1970.

\_\_\_\_\_. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

---

<sup>12</sup> Na sequência, Antonio Candido observa que é uma “mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico.” (p. 142).

<sup>13</sup> Limite-me, por questões de espaço, a observar o seguinte: o entrave da modernização se põe, do ponto de vista formal e ideológico, de modo diverso aos autores da década de 30. Entretanto, o que parece ser um antecedente em relação à obra de Guimarães Rosa é justamente essa aporia final em relação ao processo de modernização. Acredito que a figura mais próxima de Guimarães Rosa, nesse sentido, seja Graciliano Ramos – principalmente se lembrarmos dos finais nada pacificadores de *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938).

<sup>14</sup> Nessa ordem de ideias, não à-toa, alguns estudiosos tem chamado atenção para o diálogo entre a obra de Guimarães Rosa e os estudos de interpretação do Brasil que avultam nos anos 30 e 40. Ver especialmente o estudo de Willi Bolle, *Grandesertão.br*.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

PACHECO, Ana Paula. “Astúcia de classe: ‘Famigerado’, de Guimarães Rosa, e o lugar do escritor”. **Terceira margem**. Rio de Janeiro, n 21, pp. 131-139, ago-dez de 2009.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.