

Primeiras estórias: perigrafia e metalinguagem

Luiz Claudio Vieira de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

Lembra-te de teu Criador nos dias da tua mocidade, antes que (...) se rompa o fio de prata, e se despedace o copo de ouro, e se quebre o cântaro junto à fonte, e se desfaça a roda junto ao poço, e o pó volte à terra, como o era, o espírito volte a Deus, que o deu. Vaidade de vaidade, diz o pregador, tudo é vaidade.

(Eclesiastes)

A crítica que se dedica à exegese da obra de Guimarães sabe, há tempos, do cuidado e da atenção que ele dispensava à capa e à revisão de seus livros. Mas o cuidado e a atenção vieram com o tempo, à medida que Rosa, possivelmente, começou a preocupar-se com a perigrafia de seus textos. No sentido em que tomamos este termo, significa o conjunto de elementos gráficos, lingüísticos e icônicos, que cercam o texto literário com duas funções básicas: apresentá-lo e representá-lo. Fazem parte da perigrafia, já na capa do livro, o título, o nome do autor, a indicação da edição, o nome da editora, todo o estrato cenográfico da capa, compreendendo as cores, as formas, os elementos icônicos. Dentro do livro, estão as orelhas, os elementos pré-textuais ou pós-textuais, como os prefácios, as introduções, as notas, os pósfácios, as ilustrações. Enfim, tudo o que não é o miolo ou o texto propriamente dito.

Apesar de perigráficos, e supostamente menores e desimportantes, tais elementos são fundamentais para a compreensão do livro como um todo semiótico, uma vez que estabelecem com o texto um diálogo intertextual. Livros, nós o sabemos, constituem mercadorias que têm um valor de uso e um valor de troca. Necessitam de certos

signos que acentuem seu aspecto de objeto vendável ou que, além disso, reforcem seu lado simbólico. Podemos dizer que ambos estão presentes em qualquer manifestação desse objeto chamado livro que, de uma forma ou de outra, se converte no objeto do desejo de muitos.

Os elementos perigráficos colocam-se no limiar, entre o extra-texto e o texto, pertencendo a ambas as esferas, preparando o provável leitor para a leitura, atraindo sua atenção para o objeto que circundam e, ao mesmo tempo, já fazendo parte desse mesmo objeto que, ao fim e ao cabo, resume-se no texto propriamente dito. A perigrafia de um texto configura a passagem da zona de silêncio e de vazio que antecede o texto para um lugar de plenitude e de ruídos. Representa, portanto, a passagem do caos para o cosmos textual, num processo de organização e de significação. Organizar quer dizer dar a alguma coisa as qualidades ou as funções de um organismo, ou seja, uma estrutura ordenada segundo certos princípios.

O livro é, portanto, este organismo que conjuga o extra-texto e o texto, o indizível e o dizível, o silêncio e a fala. Não é simplesmente o texto, mas este lugar de entrecruzamento e de passagem de um estado a outro. “O livro pode valer pelo muito que nêle não deveu caber.”¹ Como é impossível que o livro seja a sùmula de tudo, objetivo fisicamente inatingível, ele deve valer pelo que nele se sugeriu: o que está omissso, velado, entredito, suposto, interdito. O livro, a que se refere Rosa, pode, e deve, ser apenas a ponta do mistério.

Ninguém melhor que Guimarães Rosa para percebê-lo como o local de confluência do real e da ficção e do caráter mediador que assume, sujeito a perdas e ganhos, a um permanente processo de mudança. Ninguém melhor para tomá-lo como um organismo composto pelo texto e sua perigrafia, em que esta funciona como uma ponte entre os dois estados. Daí a importância dos elementos perigráficos em três dos seus livros: *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias* e *Tutaméia: terceiras estórias*.

¹ ROSA, 1969. p. 12.

Para que servem os elementos perigráficos? Para vender o livro, para estabelecer sua intertextualidade, para introduzir o leitor no universo simbólico do texto, lançando a ponte, de que falamos acima, entre o extra-texto e o texto. Para Guimarães Rosa importava este último sentido. À medida que cresce sua consciência metalingüística, cresce a importância da perigrafia de seus livros, utilizada para refletir sobre a linguagem e sobre o processo de produção sígnica. Em suma: a perigrafia tem uma função metalingüística mais ou menos evidente, dependendo de sua disposição nos vários volumes. Em *Sagarana* e em *Corpo de Baile* a perigrafia restringe-se às epígrafes; em *Grande Sertão: Veredas* e em *Primeiras estórias*, na capa e nas orelhas; em *Tutaméia*, desloca-se para os prefácios. Os demais livros, por serem póstumos, não serão considerados.

Em todas as obras publicados por Rosa, o trabalho metalingüístico, que se inicia pelos elementos perigráficos, continua dentro dos textos. Por exemplo, a reflexão sobre o “ileso gume do vocábulo”, de “São Marcos”; os contos “O recado do morro” e “Cara-de-bronze”; a reflexão sobre a narração, sempre retomada por Riobaldo; os vários contos de *Primeiras estórias* e de *Tutaméia* que trabalham esse mesmo aspecto.

A primeira edição de *Grande Sertão: Veredas* ostenta a mesma capa das edições futuras, da José Olympio. No entanto, vem sem as orelhas, acrescentadas a partir da segunda, em que há um mapa do sertão, pronto para ser lido apenas numa escala simbólica. Consuelo Albergaria e Francis Utéza já fizeram essa leitura simbólica, que ainda está longe de ter sido esgotada. Este último autor propõe uma combinação interessante para as orelhas, dispondo-as em forma de esquadro, um “L”. Por um lado, esta disposição desvela o fluir do São Francisco e, por outro, revela-se como um símbolo maçônico, indicador da retidão de caráter e de propósitos dos membros de uma Loja.

Além das abas do romance, de que não nos ocuparemos aqui, há a capa e as orelhas de *Primeiras estórias*, nas edições amarelinhas da José Olympio. Nelas, a capa contém algum episódio de cada conto, representando-o. Assim: “Um moço muito branco” associa-se à igreja e à casa no alto do morro, cercadas pelas águas. No alto,

um disco voador; de “Nada e a nossa condição”, recupera-se o incêndio da casa de fazenda, com suas escadas laterais e seu porão; de “Darandina”, a palmeira a que o louco subiu e, por detrás, um rosto e duas mãos que tentam abraçá-la; de “Famigerado”, o Damázio, em primeiro plano e, ao fundo, rendidos, suas três testemunhas, os dois conjuntos separados por um grande ponto de interrogação. Há outros símbolos, permanentes na obra rosiana: a esfinge, a lemniscata, a estrela de cinco pontas e o *signum salomonis*, a estrela de seis pontas. A lemniscata significa um laço que se ata ou se desata, metáfora de muitos dos textos de Rosa, principalmente de *Grande Sertão: Veredas*. Ela representa a possibilidade de transformação textual, a contínua tradução, a produção sígnica a cada leitura.²

Mas são as orelhas de *Primeiras estórias* que vêm inovar a ficção rosiana. Nelas, cada conto está identificado por uma seqüência de símbolos distribuídos de duas formas: ou apresentam vetorialização simples, para a direita ou para a esquerda, como nos contos “Fatalidade” e “Sorôco, sua mãe, sua filha”; ou contém uma vetorialização dupla, como nos contos “A terceira margem do rio” e “O espelho”. Nesses últimos há, realmente, um espelhamento: os símbolos estão dispostos, simetricamente, ao lado de um símbolo central que, no conto “O espelho”, é um rosto no centro de uma teia. O conto “Nada e a nossa condição” é um desses que apresentam vetorialização dupla. No centro, uma palavra em hebraico, *Elohim*; de cada lado, dois cavaleiros, montados; dois “emes” representando montanhas; nas extremidades, à direita, a lemniscata; à esquerda, o símbolo de Júpiter.

Esse conto se inicia de forma enigmática, desvelando e velando tempo e espaço, como se dissesse: “Era uma vez...” Tio Man’Antônio é o personagem mítico, “que podia ter sido o *velho rei* ou o *príncipe mais moço*, nas futuras estórias de fadas.” (80)³ Esse Tio, que oscila

² OLIVEIRA, 1991. p. 40-91.

³ Todas as citações foram extraídas da terceira edição de *Primeiras estórias*. Os trechos em itálico indicam as oposições no interior de cada citação. Os números entre parênteses correspondem às páginas citadas. Trechos em negrito apenas reproduzem a grafia da edição consultada.

entre os extremos (velho rei – príncipe mais moço), era fazendeiro, dono de uma fazenda de localização indefinida, distante de todas as outras, sem nome por que indicá-la: era apenas a casa: “...Lá em casa... Vou para casa...” (80) Esta fazenda e sua sede ficavam no alto da montanha, onde ela se dobrava e onde o ar era mais puro. Tio Man’Antônio tinha mulher, Tia Liduína, e filhas. Ao entrar em casa, pela ampla porta da frente, ele se dobrava: “Mas, êle, de cada vez, se curva, de um jeito, para entrar, como se a elevada porta fôsse acanhada e alheia, convidadamente, aos bons abrigos.” (80-81) E a apresentação do Tio termina como havia iniciado: enigmática: “Assim, a respeito dêle, muita real coisa ninguém sabia.” (81)

A antítese usada para a descrição do Tio (velho rei – príncipe mais moço) permanece e se acentua no restante do conto. Vejamos os exemplos:

Senão quando vinha, constante, serra acima, a retornar viagem, galgando *caminhos fragosos*, à beira de *despenhadeiros e crevassas – grotas em tremenda altura*.

Da varanda, dado o dia diáfano, *já ainda* a distância de tanto e légua avistavam-no ... a *aproximar-se e desaproximar-se*, sequer seqüente.

... Tio Man’Antônio, em *rigoroso traje*, ainda que a *ordinária roupa de brim côr de barro*, pois que sempre em *grau de reles libré*; e sem polainas nem botas, quiçá nem esporas.

A tento, amiúde, *distinguir-se-iam* mesmo seus *omissos gestos principais*...

Sim, se *os cimos* – onde a montanha abre asas – e *as infernas grotas, abismáticas, profundíssimas*. (81)

Nesse momento, o sucessão de oposições se interrompe. Num período plurimembre, de dicção entrecortada, possivelmente reproduzindo o ofego de Man’Antônio em sua ascense, o narrador nos informa sobre a intenção do Tio ao olhar a montanha: “Tanto contemplava-as, feito se, a elas, algo, algum modo, de si, votivo, o melhor, ofertasse: esperança e expiação, sacrifícios, esforços – à flor.” (81) A informação, aparentemente gratuita, é de grande importância no decorrer do conto, como se verá. E a sucessão de paradoxos continua:

Seria, por isso, um dia topasse, ao favorável, pelo tributo gratos, o *Rei-dos-Montes* ou o *Rei-das-Grotas* – que de tudo há e tudo a gente encontra?

Pois era assim que era, se: só estamos vivendo os *futuros antanhos*.

Olhava, com a seu nem ciente amor, distantemente, *fundos e cumes*. (81)

O contexto agora é mitológico, remetendo-nos à Antigüidade, com seus sacrifícios votivos, a Júpiter, deus dos lugares superiores ou a Plutão, deus dos lugares infernais. A montanha e a fazenda, de localização imprecisa, agora também se colocam à margem do tempo: os futuros antanhos. Após a morte da mulher, Tia Liduína, “quase de repente”, Man’Antônio manda abrir todas as janelas da casa. Ao visitar cada cômodo, tem uma visão entrecortada da paisagem. Nesse olhar, reafirmam-se os paradoxos enunciados antes:

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, êle pegava a paisagem pelas costas: *as sombras das grotas e a montanha prodigiosa*, a vanecer-se, sôbre asas. Ajudavam-no, de volta, agora que delas precisava? Definia-se, êle, 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*. (82)

A morte de Tia Liduína desencadeia um processo, ou o acentua, de transformação do Tio Man’Antônio, que se define, inquebrantável, sem contradição nem resistência, ele, para quem passado e futuro não eram mais necessários. Tio Man’Antônio volta-se para dentro de si mesmo, onde são murmuradas as coisas graves, que não têm som nem sentido. Tio Man’Antônio se torna outro: “Êle, *por detrás de si mesmo*, pondo-se de parte, em ambíguos âmbitos e momentos, como se a vida fôsse ocultável: não o conheceriam através de figuras. Sendo que refez sua maciez: e era uma outra espécie, decorosa, de pessoa, de olhos empalidecidamente azuis.” (82) Transformado, ou transmutado, Tio Man’Antônio se torna capaz

de conceder uma graça e, ante a pergunta da filha sobre as relações paradoxais, responde: “– *Faz de conta, minha filha... Faz de conta...*” (82).

Mesmo com a morte da mulher, Tia Liduína, muito amada, o Tio age diverso do agir de todos. Mais: era o transitório; mais ainda, era sem som, sem pessoa.

Com ver, porém, que Tio Man’Antônio a andar de dó se recusasse, sensato sem cuidados, intrágico, sem acentos viuosos. Inaugurava-se grisalho, sim, um tanto mais encolhidos os ombros. Êle – o transitório – só se diga, por êsse enquanto. Nada dizia, quando falava, às vêzes a gente mal pensava que êle não se achasse lá, de novo assim, *sem som, sem pessoa*. (83)

Tio Man’Antônio manda cortar as árvores de sua propriedade, todo o mato. Desfaz-se a fisionomia original da fazenda e das serras ao redor. O Tio “esquecera-se de seus bens passados”. Tudo é transformado em pastagens e, por um golpe de sorte, como se já soubesse e houvesse profetizado, sobe o preço do gado e das pastagens. O Tio se adiantara a todos. No aniversário de Tia Liduína, propôs uma festa para “enganar os fados”. Vieram rapazes, para a festa, com os quais suas três filhas se casaram e com quem foram para longe, para “longes diversos”. No entanto, Tio Man’Antônio permanece: “Ali, em sua velha e êrma casa, sob azuis, *picos píncaros e desmedidas esarpas, sôbre precipícios de paredões, grotões e alcantis abismosos* – feita uma mansão suspensa – no pérvio.”(85) Esta palavra, pérvio, significa transitável, que dá passagem. Liga-se, portanto, às palavras transitório, transitoriante e transitoriador, que serviram para caracterizar Tio Man’Antônio. Pode-se relacionar a casa e o Tio, ambos transitórios, ambos suspensos, ou pendentos, sob e sobre, picos e grotões.

Apesar de rico, com seus pastos “cobertos de bois”, Tio Man’Antônio submetia-se

Ve, vez, entanto, e quando mais em forças de contente bem-estar se sentindo, então, dispostamente, êle se levantava, submetia-se, sem sabida precisão, a algum rude, duro trabalho – chuva, sol,

ação.⁴ Parecia-lhe como se o mundo-no-mundo lhe estivesse ordenando ou implorando, necessitado, um pouco dêle mesmo, a seminar-se? Ou – a si – ia buscar-se, no futuro, nas asas da montanha. Fazia de conta; e confiava, nas calmas e nos ventos. (85-6)

Tio Man'Antônio, o transitoriante, descobre-se viator, viajante, desligado da matéria e de suas aparências. Desde o princípio do conto nos é apresentando como alguém que está em movimento, numa travessia, para usar a palavra tão cara a Guimarães Rosa. O Tio se coloca num processo de ascese, de ascensão para algum lugar. Por isso, sobe a montanha, enfrentando altos e baixos, as grutas e os píncaros, e pretende ir mais além dela, nas asas da montanha, metáfora ainda enigmática no universo do conto. Para o Tio, é preciso purificar-se, executar algum trabalho duro, que lembra Matraga cortando o mato debaixo da chuva grossa. Para o Tio, riquezas não representavam coisa alguma: “Tudo se inestimava, porém, para Tio Man'Antônio, ali, onde, tudo o que não era demais, eram humanas fragilidades.” (86) Por isso, para completar o processo, “como a metade pede o todo e o vazio chama o cheio” (86), resolve distribuir suas terras aos joões-ninguém que eram seus meeiros e camaradas. Tendo dado e registrado, legalmente, tudo o que fez, “ele não seria dono mais de nada, com que estender cuidados. A quem e de quem *os fundos perigosos do mundo e os às-nuvens pináculos dos montes?*” (87)

O processo de purificação e ascese se aprofunda: Tio Man'Antônio não tem mais nada: agora, ele está acima das humanas fragilidades, dos fundos perigosos e dos pináculos. Seu único bem, o último, é a casa. Mesmo ela, erguida numa proeminência do terreno, tem “um fundo de engano, em seus ocultos fundamentos.” (87) Por isso, Tio Man'Antônio “fazia de conta nada ter; fazia-se, a si mesmo, de conta.” (87) Nesse fazer-se de conta, nesse processo de ascese, o Tio se afastava de si mesmo “se afastava – dêle a êle e nêle”, acomodava-se ao vazio, ao nada: “êle fazia, alta e serena, fortemente, o não-fazer-nada, acertando-se ao vazio, a redessimportância...” (88). Assim,

⁴ A seqüência final lembra o refrão cinematográfico: “Luz, câmara, ação!”

Tio Man'Antônio, tendo se distanciado de si, morre. “Morreu; fêz de conta.” (88) Volta a ser o princípio de tudo, o príncipe citado no início do conto, possibilidade e latência. “Neste ponto, acharam-no na rêde, no quarto menor, sòzinho de amigo ou amor – transitoriador – príncipe e só, criatura do mundo.” (88)

A Casa, agora com inicial maiúscula, também morre e, ao queimar-se, torna-se a fogueira em que será oferecido o corpo de Tio Man'Antônio, torna-se um grande altar de sacrifícios no alto da montanha. Ambos, o Tio e a Casa, se tornam pó, e se sobrepõem aos píncaros e às grutas, aos altos e baixos deste mundo: “Derramados, em raio de légua, pelo ar, fogo, faúlhas e restos, por pirambeiras, gargantas e cavernas, como se, esplendidíssimamente, tão vã e vagalhã, sôbre asas, a montanha ardesse.” (89) Explicam-se, aqui, as menções anteriores, enigmáticas, às asas da montanha: “onde a montanha abre asas” (81), “a montanha prodigiosa, a vanecer-se, sôbre asas” (82) e “na asas da montanha” (86).

O conto, tal como tentamos lê-lo, se faz como um processo de purificação, de ascese, que se complementa com a morte de Tio Man'Antônio e com a queima da Casa: “Até que, êle, defunto, consumiu-se a cinzas – e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só; como as conseqüências de mil atos, continuamente.” (89) É um processo que culmina com a volta do homem a seu estado anterior. “Tu és pó e ao pó voltarás” diz a Bíblia que, no Eclesiastes, acrescenta: “Vaidade das vaidades, é tudo vaidade”.

O conto “O espelho”, cuja posição medial já foi abordada repetidas vezes pela crítica, duplica o volume de *Primeiras estórias* em dois conjuntos que se refletem. Isto, se está claro, por exemplo, na relação especular entre “As margens da alegria” e “Os cimos”, não está claro para os demais contos. A relação que se observa entre “O espelho” e outros contos, principalmente “Nada e a nossa condição” é a relação entre um estado de plenitude, mas falso e ilusório, tal qual a da imagem no espelho, e um estado de falta, apontado como verdadeiro ou mais próximo da verdade. O processo de despojamento que se observa em ambos os contos é semelhante: enquanto o

narrador de “O espelho” se despe de todas as suas imagens ancestrais, de todas as máscaras que o recobriam: do elemento animal, concretizado na figura da onça, até os elementos hereditários, passando pelas paixões, as influências alheias, os interesses. Em suma, tudo aquilo que dá ao homem suas máscaras ou seus papéis sociais. Também o Tio Man’Antônio se submete a este processo de despojamento, ainda que suas máscaras sejam diversas. Como o narrador do outro conto, o Tio se reduz a nada para, a partir deste ponto, voltar a construir-se, em plenitude. No caso de um, tal redução é o desaparecimento da imagem no espelho; no de outro, o aniquilamento da morte. Como em outros textos de Rosa, essa passagem de um estado a outro é radical. Lembremo-nos do salto que Matraga dá para a morte e para a conversão.

Terminado o conto, voltemos ao princípio de nossa leitura, onde chamávamos a atenção para a importância da perigrafia. No caso específico de “Nada e a nossa condição”, para a tira que ilustra o conto XII, na segunda orelha de *Primeiras estórias*. Dizíamos que a tira se organizava a partir de uma palavra hebraica, *Elohim*, tendo uma vetorialização dupla. E qual o significado dessa palavra em hebraico? É um dos nomes de Deus (A), de um total de setenta e dois, passível de ser invocado apenas quando se fazem sacrifícios em locais elevados. O uso do nome sagrado e sua colocação numa seqüência de símbolos que representam o conto demonstra a consciência metalingüística de Guimarães Rosa, sua antecipação à crítica e sua capacidade de criptografar seus textos. Na Maçonaria, a combinação dos símbolos de Júpiter, do fogo e de Sagitário significa que o espírito destaca-se do cadáver e paira nas alturas. Ambas as significações convergem para o mesmo ponto.

O exame da tira correspondente ao conto nos indica que a vetorialização dupla, pela posição em que estão os cavaleiros, é centrípeta, convergindo as duas metades para o nome de Deus. Os símbolos extremos, de Júpiter e do infinito, indicam que do ponto mais alto (o poder de Júpiter) ou do ponto mais baixo, o infinito, onde tudo é e não é, tudo converge para o nome de Deus, que reina, soberano sobre montanhas e abismos.

Considerando a obra de Rosa e suas vinculações com a Cabala, o Esoterismo, a Maçonaria, a tradição judaico-cristã e a característica do autor de “beber água de todo rio”,⁵ justifica-se a leitura que fizemos de “Nada e a nossa condição”. A simbologia do conto, reiterada em toda a sua extensão, é congruente com a simbologia da orelha. O caráter semiótico de ambas as mensagens se constrói de forma paralela, cifrando os sentidos, trabalhando com os significantes e demonstrando a enorme consciência metalingüística de Rosa que utiliza a multiplicidade de fontes de sua cultura para criptografar a perigrafia dos contos de *Primeiras estórias*.

Referências Bibliográficas

ALBERGARIA, Consuelo. *O bruxo da linguagem no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena. *A raiz da alma: Corpo de Baile*. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. *O roteiro de deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.

_____. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998.

BALBUENA, Monique. *Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

LOPES, Paulo César Carneiro Lopes. *Utopia cristã no sertão mineiro: uma leitura de “A hora e vez de Augusto Matraga” de João Guimarães Rosa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MIKETEN, Antonio Roberval. *Travessia de Grande Sertão: Veredas*. 2.ed. Brasília: Thesaurus, 1982.

⁵ Consultem-se, a propósito, as obras de Antônio Roberval Miketen, Consuelo Albergaria, Monique Balbuena, Francis Utéza, Heloísa Vilhena, Paulo César C. Lopes, Suzi Frankl Sperber, entre outros, que indicam a relação de Rosa com essas outras “águas”.

Em *Grande Sertão: Veredas*, à página 15, Riobaldo declara: “Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de tôdas. Belo água de todo rio...”

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. Metalinguagem e intertextualidade. In: OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. *O percurso dos sentidos*. 1991. 232 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. p. 40-91.

_____. O eu por detrás de mim: semiótica e psicanálise em Guimarães Rosa. In: MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. *A astúcia das palavras*: ensaios sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 101-132.

_____. Esoterismo e a recepção crítica de Guimarães Rosa. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika (Org.). *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2001. p. 463-472.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 3. ed. Rio: José Olympio, 1967.

_____. *Tutaméia*: terceiras estórias. 3. ed. Rio: José Olympio, 1969.

_____. *Grande Sertão: Veredas*: 7.ed. Rio: José Olympio, 1970.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos; leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.

Resumo

Este texto propõe uma análise do conto “Nada e a nossa condição”, de *Primeiras estórias*, em que se relaciona o conteúdo do conto com a sequência de símbolos que o representa na orelha do livro. Objetiva, ainda, evidenciar a consciência metalingüística e semiótica de Guimarães Rosa, que utiliza os recursos icônicos da perigrafia para criptografar seus textos.

Résumé

Ce travail propose une analyse du conte “Nada e a nossa condição”, de *Primeiras estórias*, mettant en rapport son contenu et la séquence de symboles qui le représente dans la partie saillante de la couverture du livre. Il prétend, aussi, montrer la conscience métalinguistique et sémiotique de Guimarães Rosa, qui utilise les éléments iconiques de la périgraphie pour cryptographier ses textes.