UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara - SP

Maria Carolina de Godoy Nogueira

O PERCURSO DE FORMAÇÃO DAS PERSONAGENS INFANTIS EM GUIMARÃES ROSA

ARARAQUARA – SP
2007

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

MARIA CAROLINA DE GODOY NOGUEIRA

O PERCURSO DE FORMAÇÃO DAS PERSONAGENS INFANTIS EM GUIMARÃES ROSA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários

Orientadora: Profª Livre-docente Maria Célia de Moraes Leonel

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica da narrativa

ARARAQUARA – SP.
2007

Nogueira, Maria Carolina de Godoy
O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa / Maria Carolina de Godoy Nogueira. – 2007
177 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara
Orientador: Maria Célia de Moares Leonel

l. Literatura brasileia – Narrativa. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. I. Título.

MARIA CAROLINA DE GODOY NOGUEIRA

O PERCURSO DE FORMAÇÃO DAS PERSONAGENS INFANTIS EM GUIMARÃES ROSA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa
Bolsa: Capes

Data de aprovação: _28__/_06_/__2007__

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profª Livre-docente Maria Célia de Moraes Leonel
Unesp – Araraquara

Membro Titular: Profº Drº Afonso Ligório Cardoso
Unasp Centro Universitário Adventista de São Paulo

Membro Titular: Profª Livre-docente Tieko Yamaguchi Miyazaki (
Unesp – São José do Rio Preto

Membro Titular: Profª Drª Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Unesp – Araraquara

Membro Titular: Profª Drª Maria Dolores Aybar Ramirez
Unesp – Araraquara (Departamento de Letras Modernas)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Ao meu pai (in memoriam), por me mostrar o caminho da literatura contando histórias;
À minha mãe, por aceitar ser personagem dessas histórias e tantas vezes me mostrar o caminho de volta ao mundo real.
À Maria Célia, por me ensinar a transitar pelos dois caminhos com a palavra escrita: da literatura ao real; do real à literatura.

AGRADECIMENTOS

Numa caminhada longa e lenta pelos caminhos do trabalho acadêmico, agradecer significa o reconhecimento do carinho e da amizade recebidos, sinais de veredas em momentos de cansaço e de obstáculos. Os percalços exigiram, muitas vezes, a mão estendida para impulsionar o trabalho, que é árido.

Por isso agradeço, antes de tudo, à ajuda divina, simbolizada em todas as formas de vida: as visíveis e as invisíveis;

Minha gratidão a todos que estiveram ao meu lado nesta jornada, em especial:

À Elis, minha amiga-irmã, por ter vindo e por aceitar minha companhia nesta viagem;

Às minhas amigas e mulheres-modelo, doutoras no trabalho e na habilidade em viver aqui: Sonia, por confiar em meu trabalho acadêmico; Luciana, por estimular minha capacidade reflexiva; Débora, pela amizade nesses anos de estudos rosianos;

Aos meus companheiros silenciosos de escrita, Tétis e Peleu (in memoriam), por pacientemente aguardarem tardes de passeios que não houve;

Ao Pai Almir, ao Dr. Tanimoto e a D. Edna por me ensinarem a não temer veredas novas, diferentes, orientando-me no reconhecimento das setas;

Ao Wagner, Honória, Djenane, Emanuel, Marquinhos, Luna e Ian, pelo carinho e aconchego familiares;

Aos amigos Clóvis Jr., Alexandre, Rodrigo Ruiz, Lurdinha, Lúcia (Guariba), Rose, Renato, Rafael e Emerson pelas palavras amigas, em horas decisivas;

À Maria Célia, pela orientação;

Aos professores do curso de Letras da Unesp, pela sabedoria e por me mostrarem o prazer de aprender, de ensinar e de pesquisar;

Aos funcionários da Unesp, pelo sorriso recebido sempre que volto para casa;

À CAPES, por conceder a bolsa de incentivo.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. (LISPECTOR, 1998, p.22)

RESUMO

Neste trabalho, parte-se do pressuposto de que as personagens infantis, em diferentes narrativas, realizam a trajetória de formação que caracteriza sua inserção no mundo adulto. Essa caminhada para o conhecimento e a maturidade permite aproximar o conjunto de narrativas rosianas, cujo tema é o universo infantil, às narrativas denominadas de romance de formação. O objetivo é mostrar que a trajetória de aprendizado não se faz sem conflitos; o imaginário infantil entra em confronto direto com o mundo adulto. De um lado, o espaço exterior da natureza torna-se modelar, ensina lições, contribuindo para o processo de amadurecimento da personagem; de outro, o espaço interior - ora vislumbrado pela voz do narrador, ora pela voz da personagem - reflete os medos e incertezas dessa passagem. Em sua trajetória de aprendizagem, as personagens descobrem as dores da perda desde pequenos acontecimentos até a morte de entes queridos. Os ensinamentos também chegam pela natureza, que está em contato direto com as personagens, tornando-se espaço de refúgio para a dor de conhecer a existência. Para examinar tais conflitos do imaginário e a formação das personagens infantis em Rosa, foram selecionados os contos "Conversa de bois", de Sagarana, "Os cimos", "As margens da alegria", "Partida do audaz navegante", "Pirlimpsiquice", "Nenhum, nenhuma", de Primeiras Estórias e "Campo geral", de Manuelzão e Miguilim. Observa-se, no tratamento dispensado ao mundo infantil, de Sagarana aos contos de Primeiras Estórias - obra que se constrói em narrativas curtas, propiciando certo hermetismo em muitas delas - a formação da criança, apresentada no plano da história e do discurso.

Palavras-chave: Infância. Literatura. Narrativa. Personagem. Percurso de formação.

ABSTRACT

In this work, we begin from the presupposition that the infant personages, in different narratives, help in the formation trajectory which characterizes their insertion in the adult world. That hiking toward the knowledge and maturity allows the "rosianas" connection, which theme is the children's universe to narratives named formation novel. Our goal is to show that the learning trajectory is not done without conflicts; the children's imaginary has a direct confront to the adult world. On one side, the natural external space becomes a model, teaches lessons, contributing to the ripening process of the personage, on the other side, the inner space - through the narrator talk or through the personage talk – reflects fear and incertitude of such passage. In their learning trajectory, the personages find out the pains of small happenings up to the dead of lovely dears. The nature also teaches them because it is in close contact with their personages, becoming a hideout to their pain in knowing the existence. To examine such conflict of their imaginary and the formation of infant personages in Rosa, the "Conversa de Bois" (Oxen talk), of Sagarana, "Os cimos" (The tops), "As margens da alegria" (In the happiness border), "Partida do audaz navegante" (The fearless navigator departure), "Pirlimpsiquice", "Nenhum, Nenhuma" (No one, no one), of Primeiras Estórias (First Stories) and "Campo geral" (General field), of Manuelzão and Miguilim tales were chosen. In the treatment given to the children world, we could observe from the Sagarana to the Primeiras Estórias (First stories) – the work is built on short narratives, giving a hermetic aspect in many of them – the child formation, shown on discourse and history plans.

Keywords: Infancy. Literature. Narrative. Personage. Formation way.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....p.10
2 O PERCURSO DE FORMAÇÃO DA CRIANÇA-APRENDIZ ROSIANA.....p.14
2.1 A viagem**.....p.21**
2.2 O aprendizado pelas perdas de Tiãozinho e do Menino**.....p.27**
2.3 "Campo geral": o início da trajetória de Miguilim**.....p.41**
2.4 Viagens imaginárias em Primeiras Estórias**.....p.48**
3 O CONTATO COM A NATUREZA NO PERCURSO DE APRENDIZAGEM p.63
3.1 Fauna e flora no caminho do aprendiz**.....p.70**
3.2 Recriação da natureza: veredas no percurso de formação**.....p.81**
3.3 Miguilim, a natureza e o reconhecimento do mundo**.....p.87**
4 AS DESCOBERTAS NO CONVÍVIO FAMILIAR E SOCIAL.....p.99
4.1 Tiãozinho e o Menino: o olhar para o outro e o despertar de sentimentos**.....p.102**
4.2 Ciranda do aprender: Miguilim e os outros**.....p.109**
4.3 Brincar e representar: o prazer de transgredir limites**.....p.121**
4.4 A nebulosa formação em "Nenhum, nenhuma"**.....p.129**
5 O SENTIMENTO DA INFÂNCIA: PAUSAS POÉTICAS NO PERCURSO.....p.133
5.1.Percurso da personagem contadora **.....p.139**
5.2 Personagens infantis e linguagem poética**.....p.151**
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....p.164
REFERÊNCIAS.....p.168
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....p.176

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, parte-se do pressuposto de que as personagens infantis na obra de Guimarães Rosa, em diferentes narrativas, realizam a trajetória de formação que caracteriza sua inserção no mundo adulto. Essa caminhada para o conhecimento e a maturidade permite aproximar o conjunto de narrativas rosianas, cujo tema é o universo da criança, às narrativas denominadas de romance de formação, mais precisamente, adotar-se-á a denominação contos de formação, apesar de se tratar de diferentes formas literárias.

O objetivo do trabalho é mostrar que a trajetória de aprendizado não se faz sem conflitos; o imaginário infantil entra em confronto com o mundo adulto. Além disso, o espaço exterior da natureza com que as crianças têm contato direto torna-se modelar, ensina lições, contribuindo para o seu processo de amadurecimento. Já o espaço interior - ora vislumbrado pela voz do narrador, ora pela voz da personagem - reflete os medos e as incertezas dessa passagem. O estudo mostra que, em sua trajetória de aprendizagem, as personagens-crianças descobrem as dores da perda desde pequenos objetos até a morte de entes queridos. A natureza e o contar histórias, por sua vez, torna-se espaço de refúgio para a dor de conhecer a existência.

Para examinar tais conflitos na formação das personagens infantis em Guimarães Rosa, como *corpus* da pesquisa, foram selecionados os contos "Conversa de bois", de Sagarana (1972), "Os cimos", "As margens da alegria", "Partida do audaz navegante", "Pirlimpsiquice", "Nenhum, nenhuma", de Primeiras Estórias (1972) e "Campo geral", de Manuelzão e Miguilim (1976).

O embasamento teórico é proveniente de três direções principais: a) ensaios críticos sobre a produção rosiana, privilegiando-se estudos clássicos sobre a obra em geral e trabalhos sobre as narrativas selecionadas, bem como investigações sobre a personagem infantil nas

narrativas do escritor; b) estudos sobre o romance de formação e o universo da criança; c) estudos sobre a narrativa.

No que se refere aos estudos sobre Guimarães Rosa, entre outros, são tomados como embasamento os seguintes: Antonio Candido e outros (1970) A Personagem de Ficção; Leila Perrone-Moisés (1990) "Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa"; Vânia Rezende (1988) O Menino na Literatura; Dante Moreira Leite (1987) Psicologia e Literatura; Elizabeth Brockelman de Faria (2003) A Narrativa Lírico-Poética de "Campo geral". Quanto ao romance de formação e à criança: Marcus Vinicius Mazzari (1999), Romance de Formação em Perspectiva Histórica: o Tambor de Lata de Günter Grass; Wilma Patrícia Maas (2000), O Cânone Mínimo: o Bildungsroman na História da Literatura; Marie-José Chombart de Lauwe (1991), Um Outro Mundo: a Infância; Giorgio Agamben (2005) Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História. No que diz respeito aos estudos sobre a narrativa, privilegia-se Gérard Genette (1995), linha norteadora da análise narrativa.

Narrativa central para o trabalho, "Campo geral" apresenta a personagem Miguilim - mais complexa do que as personagens anteriores de Sagarana - que verbaliza suas dúvidas. A aprendizagem faz-se em várias etapas, contando com o auxílio do irmão Dito, que se mostra conhecedor das falácias do mundo adulto. Miguilim volta veterinário em "Buriti", novela de Noites do Sertão (1976) trazendo inovações científicas para o espaço do sertão. A inserção no mundo burguês, como aponta um dos pressupostos do gênero do romance de formação, acontece plenamente em "Buriti", que não será privilegiado neste trabalho já que o estudo central é a aproximação de personagens infantis quanto ao percurso de formação.

Em "Campo geral", o menino Miguilim conta histórias que levam à incorporação do saber, isto é, a dor e o conhecimento adquiridos pelas perdas são transmutados em histórias inventadas pelo menino, cujo enredo é constituído de partes de sua vida. Ele demonstra a

capacidade de aprender, recriando a realidade, por meio de soluções poéticas que o auxiliam a vivenciar e superar a dor. A personagem vive em contato direto com a natureza, que ora causa temor, ora traz sinais de mudança – como as chuvas e tempestades que antecedem momentos de tensão narrativa.

Brejeirinha de "Partida do audaz navegante" também narra histórias para outras crianças, isoladas do mundo adulto. A menina-aprendiz traduz seu conhecimento em ficção por meio da história de um aventureiro que busca novos mundos. O desejo de entender o que ocorre entre a irmã e o primo é transformado em efabulação. A natureza é poeticamente imitada, deslocada do espaço de conflitos e ensinamentos e tratada como objeto de recriação ficcional pelo imaginário infantil. O medo dá lugar à poesia. Tem-se o cerne do romance de formação representado pelo desejo inicial da narradora – simbolizado pelo navegante - de sair do mundo infantil em busca de novas experiências. Em "Pirlimpsiquice", estão em jogo realidade e ficção na arte de representar, cujos limites são transgredidos pelas crianças.

Em "Nenhum, nenhuma", de Primeiras Estórias (1972), há diluição das marcas de tempo-espaço, e o discurso poético é visível. Há ausência das marcas de delimitação do espaço interior e exterior, ambos em simbiose, deixando transparecer o discurso lírico. Ao lado da personagem-criança, o espaço paradisíaco e memorialístico da infância, explorado por muitos poetas, torna-se evidente nessa narrativa.

Observa-se, no tratamento dispensado ao mundo infantil, de Sagarana (1972) aos contos de Primeiras Estórias (1972) - obra que se constrói em narrativas curtas, propiciando certo hermetismo em muitas delas - a formação da criança, apresentada no plano da história e no do discurso. Ao se aproximarem as narrativas, vê-se a formação de uma voz que retrata uma espécie de sentimento da infância ao lado de imagens poéticas. Do silêncio ante o mundo caótico e fragmentado à saída pela palavra, pela ficcionalização, pela poesia, a recuperação da

visão do todo e não mais de partes, é possível se a arte narrativa puder salvaguardar imagens que reorganizam o caos, imagens que são visitadas na (e pela) infância.

2 O PERCURSO DE FORMAÇÃO DA CRIANÇA-APRENDIZ ROSIANA

Ler Guimarães Rosa proporciona, sempre, o encontro com uma visão singular, ampla e multifocal de mundo: por exemplo, na dimensão do sertão, o leitor e o estudioso, ao mergulharem na obra e na crítica rosiana, deparam-se com o entrecruzamento de muitos olhares. Olhares desconfiados que, ao se aprofundarem nas páginas de Guimarães Rosa, à maneira de Riobaldo de Grande Sertão:Veredas (1978), percebem que sabem poucas coisas e desconfiam de muitas. Há, em Guimarães Rosa, a despeito da sofisticação da linguagem, a singeleza de uma prosa saborosa como as conversas acompanhadas de café fresco em noites de lua cheia, que prende, enlaça o ouvinte/leitor, confirmando a sedução do narrar que se perpetua de Sherazade aos contadores mineiros de causos.

Na voz dos sertanejos rosianos são contadas aventuras dos homens e dos conflitos entre eles, que fazem ouvintes desde a descoberta do poder de contar. Se a singeleza desses narradores fisga o leitor, ecos de vozes vindas de séculos de pensamento e reflexão sobre a condição humana, ao serem reconhecidos entre esses narradores, transportam esse mesmo leitor para o prazer da discussão sobre o homem – em seu sentido mais amplo – pela literatura. O sertão torna-se o espaço do mundo.

Devidamente enredado por Guimarães Rosa, o apreciador, o estudioso e o crítico da literatura, ao apertarem um pouco mais os olhos, vendo miúdo como Miguilim, são capazes de ter idéia (na acepção originária dessa palavra – proveniente do grego – que significa ver e compreender) dos fios que o prendem à narrativa, entrelaçados *na* e *pela* linguagem rosiana. Fios que têm origem em várias línguas que se unem à língua portuguesa em suas possibilidades de construção e emprego de vocábulos pouco usados, "melhor ainda se jamais

usados" – na expressão do narrador de "São Marcos". Fios que deslizam pela sintaxe cantada nos mais recônditos falares brasileiros – perdidos no tempo e no espaço.

O olhar, neste trabalho, volta-se para a personagem infantil, para sua capacidade inventiva, para as imagens que se constroem da criança. Imagens que tanto desenham o universo pueril oriundo de paisagens sertanejas, quanto delineiam fronteiras entre o universo infantil e o mundo adulto ao traçar o percurso de passagem entre os dois.

A fim de se estudar esse percurso e vislumbrar o processo de criação ficcional de Guimarães Rosa a partir da personagem infantil, propõe-se, neste trabalho, a análise de narrativas selecionadas de acordo com o modo como se dá a formação dos protagonistas.

O trabalho da autora francesa Marie-José Chombart de Lauwe (1991, p.2), Um Outro Mundo: a Infância, que descreve o universo infantil a partir da análise de obras da literatura francesa considera que a criança está aberta às descobertas do mundo por representar um estado original, isto é, há uma força latente que impulsiona o desenvolvimento e o aprendizado. Nessa pesquisa, estudam-se as relações da criança com o mundo interior e exterior sob a ótica de obras francesas, cujas amostras transitam entre 1914 até pouco depois de 1939 com o intuito de observar as representações das crianças e suas variações a partir do impacto das guerras[1].

Esse estudo inspirou a divisão temática dos percursos realizados pelas crianças na obra rosiana de acordo com as etapas de aprimoramento que cada personagem realiza. Para essa divisão, levaram-se em consideração elementos comuns a todas as narrativas que aparecem em maior ou menor grau na trajetória realizada. Porquanto as personagens aparecem, invariavelmente, em situações de busca pelo conhecimento e por novas experiências, a denominação genérica de criança-aprendiz torna-se adequada às personagens infantis das narrativas selecionadas.

---

[1] Alguns títulos que são recorrentes nas análises: Du Côté de Chez Swann de Proust; Les Mots de Sartre; Mémoires d´une Jeune Fille Rangée de Simone de Beauvoir e Le Petit Prince de Saint-Exupéry.

A situação de busca pelo aprendizado, aliada ao modo como ele se efetiva nas relações com o mundo adulto e com a natureza permite denominar essa trajetória de percurso de formação e aproximá-la de algumas características de obras conhecidas por romances de formação, sobretudo no que se refere às etapas de construção da trajetória das personagens infantis no nível da história e do discurso.

É importante ressaltar que não se trata de inserir as narrativas de Guimarães Rosa no conjunto de obras que pertencem ao gênero *Bildungsroman* (romance de formação) em sentido estrito. O romance de formação vincula-se a condições históricas, políticas e sociais bastante específicas, cujo modelo é Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister (1795-1796) de Goethe. Wilma Patrícia Marzari Maas (2000, p.23), estudiosa do gênero, em seu livro O Cânone Mínimo: o Bildungsroman na história da literatura afirma que a

> [...] palavra *Bildungsroman* conjuga [...] dois termos de alta historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo auto-aperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista.

A constituição desse gênero mescla-se à história do romance; é possível dizer que a inserção do herói no mundo burguês, seu aprendizado para esse fim reflete a imagem do gênero romanesco em processo contínuo de consolidação. O enredo delineado pelo herói é a figurativização, se assim se pode considerar, da trajetória – ora conflitante, ora harmônica - do romance no mundo contemporâneo, estritamente vinculado à sociedade burguesa capitalista também em formação:

> Assim, nas últimas décadas do século XVIII, o conceito de formação encontra-se intimamente ligado à articulação da sociedade em classes. Em nome da funcionalidade social, cada cidadão deveria receber a formação que o habilitasse da melhor maneira para o desempenho de sua função junto à coletividade. (MAAS, 2000, p.32)

> A educação do indivíduo encontra-se, portanto, associada à formação do Estado burguês estamental. O romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é um documento contemporâneo desse processo de constituição do mundo burguês, capaz de iluminar, no plano estético, transformações que, na França, ocorriam no plano político. (MAAS, 2000, p.33)

O nascimento de uma forma literária em contexto tão específico tende a dificultar a assimilação do conceito e sua possível utilização crítica e teórica para a interpretação de obras posteriores. No entanto, a apreensão do conceito aconteceu, historicamente, tanto no sentido de contraposição ao modelo de Goethe Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister (1998), quanto para reproduzi-lo em contextos espácio-temporais propícios à forma estética do *Bildungsroman*.

> Já entre os contemporâneos de Goethe, *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* suscitaram intensa polêmica. [...] Na recepção imediata do romance os dois pólos estão representados por Schiller e Novalis. Deste último, que como contraposição ao *Wilhelm Meister* se lançou à elaboração do romance *Heinrich von Ofterdingen* (que restou como fragmento), partiu a recusa mais veemente. Novalis vê na obra de Goethe uma sátira à poesia e à concepção romântica, um produto puramente racional. [...] É interessante observar que Schiller censura no *Wilhelm Meister* concessões excessivas ao elemento romântico, místico – trata-se portanto de uma inversão completa da crítica feita por Novalis. (MAZZARI, 1999, p.68-69)

Marcus Vinicius Mazzari (1999, p.70), autor do livro Romance de Formação em Perspectiva Histórica: o Tambor de Lata de Günter Grass, aponta essa contraposição ao gênero na história de Oskar Matzerath:

> A estrutura dos *Anos de Aprendizado* assenta-se sobre dois pontos fundamentais: primeiramente no conceito teleológico do desdobramento gradativo das potencialidades do indivíduo, no sentido de uma enteléquia, e, em segundo lugar, na teoria da socialização como interação necessária entre indivíduo e sociedade, "eu" e o mundo – Hegel fala aqui na superação da discrepância entre a "poesia do coração" e a "prosa das relações sociais". Veremos mais tarde que esses dois elementos constitutivos do romance goethiano e, por extensão, do gênero *Bildungsroman* são contrariados frontalmente por Oskar Matzerath.

É sobre a oposição entre a abordagem racionalista do romance e a subjetiva, emocional que se assentam as considerações de Sandra Trabucco Valenzuela (2004, p.57-58), no artigo "Romance de formação: construção do sujeito e identidade cultural".

> [...] o Grupo de Jena (formado por Schlegel, Novalis, Fichte, Schelling, entre outros) desenvolve seu projeto contra o racionalismo vigente do século XVIII, priorizando a "razão sentimental", o interesse utópico pela comunidade e, no âmbito da literatura, a poesia como discurso de integração, a mistura de gêneros e a crítica literária no interior do texto poético.
>
> Considerando a razão como o principal elemento do "espírito das luzes", o romance de formação coloca em xeque não apenas a formação, mas a sociedade burguesa e seus valores, sustentados pelo progresso técnico-científico e pelo capitalismo, questionando em que medida a razão é capaz de tornar o ser humano "livre e mais feliz", como querem as teorias pedagógicas de Rousseau, Kant e Fichte.

Coube ao Romantismo a resistência à visão racionalista da sociedade e a apreensão do conceito *Bildungsroman* não escapa aos antagonismos suscitados na época:

> O primeiro grande ato de rebeldia à idéia de modernidade é, na literatura, o movimento romântico que questiona a mecanização do mundo e o *status quo*. Assim, o romance de formação adapta-se ao conteúdo da modernidade, dada a mobilidade propiciada pela tenra idade do herói (o que o capacita a uma transformação infinita) e à sua interioridade subjetiva. (VALENZUELA, 2004, p.57)

Preocupada em localizar o romance de formação na sociedade brasileira contemporânea, a pesquisadora analisa obras sob a perspectiva da instauração do discurso feminista, na linha dos estudos pós-coloniais, corroborando a idéia de que o gênero *Bildungsroman* renasce na medida em que questões de formação e afirmação de discursos político-sociais de determinadas classes se fazem necessários:

> O desenvolvimento de uma abordagem feminista do *Bildungsroman* ganha maior relevância se pensarmos nas possibilidades transdisciplinares favorecidas por essas leituras. Autoras contemporâneas, como Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, por exemplo, permitem um trabalho integrado com estudos concernentes à vida urbana (tensões, crises, questões sociais) e a aspectos psicológicos, entre outros. Cabe ao educador identificar essas possibilidades e também "ler", discutir e descobrir como é o seu aluno, até

> que ponto essas obras falam de um "EU" em formação que se reflete num coletivo em processo de formação. (VALENZUELA, 2004, p.61)

Apesar de não ser possível considerar a trajetória da criança-aprendiz nas narrativas de Guimarães Rosa modelo exemplar de percurso de personagens dos romances de formação e de não se entender que essas narrativas sejam representantes de um discurso de grupos sociais específicos, a aproximação entre as obras selecionadas e esse gênero dá-se na medida em que se verificam personagens em processo de formação para inserir-se no mundo adulto e, ao mesmo tempo, a apresentação da dinâmica dos conflitos gerados nessa caminhada.

> É o caminho percorrido pelo protagonista que determina a estrutura da obra, tanto do ponto de vista temático como formal. A plasticidade da forma adequa-se à multiplicidade de experiências necessárias à maturação do herói. Desde Goethe, a realidade histórica e o processo de amadurecimento surgem relacionados de modo muito íntimo; o tempo histórico é filtrado pelo tempo interior; o desenvolvimento da personalidade realiza-se pelos caminhos do conflito e da dissonância até um estado de harmonia inicialmente difícil de entrever. (CEIA, 2005, p.2)

Mikhail Bakhtin, em Estética da Criação Verbal (2003, p.219-220), assinala a diferença entre a personagem dos romances em geral (estática, imutável, pronta) e as personagens dos romances de formação:

> Paralelamente a esse tipo dominante e maciço, existe outro tipo de romance incomparavelmente mais raro, que produz a imagem do homem em formação. Em contraposição à unidade estatística, aqui se fornece a unidade dinâmica da imagem da personagem. O próprio herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável* na fórmula desse romance. A mudança do próprio herói ganha *significado de enredo* e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance. O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida. Esse tipo de romance pode ser designado no sentido mais amplo como *romance de formação do homem*.

O teórico divide os romances de formação em cinco subtipos: os romances do tempo idílico; o tipo de formação cíclica em que a personagem passa da natureza sonhadora para a maturidade e o pragmatismo; o tipo biográfico e o autobiográfico, em que se forma o caráter

do homem; o romance didádico-pedagógico, em que se representa o processo pedagógico em sentido estrito e o romance de formação histórica, mais importante para o autor, já que o mundo imóvel dos tipos anteriores é substituído pela adaptação às mudanças do mundo. (BAKHTIN, 2003, p.219-221)

Ao se aproximarem as personagens infantis das narrativas selecionadas, é possível identificar traços de mudanças (ou, ao menos, o dinamismo da aprendizagem) na visão da personagem sobre o mundo. Considerando-se o fato de se tratar do mundo da infância, a culminância desse aprendizado – na fase adulta como apontam os estudos sobre romance de formação – não ocorrerá; contudo, o retrato do espaço entre a infância e o saber do mundo adulto (em tempo idílico, cíclico, segundo tipo proposto por Bakhtin) apresentado, muitas vezes, através de questionamentos, mostra o dinamismo e conflitos desse trânsito.

> No tempo aventuresco puro, a formação do homem é evidentemente impossível [...]. Mas ela é perfeitamente possível nos tempos cíclicos. Assim, no tempo idílico pode-se mostrar a trajetória do homem entre a infância e a mocidade e entre a maturidade e a velhice, revelando-se todas as mudanças interiores substanciais no caráter e nas concepções de mundo que no homem se processam com a mudança da idade. Essa série de desenvolvimento (de formação) do homem é de natureza cíclica, repetindo-se em cada vida. Um tipo puro desse romance cíclico (puramente etário) de formação não foi criado, mas os seus elementos estão difusos entre os autores de idílios do século XVIII e nos representantes do regionalismo e do Heimatkunst [regionalismo] do século XIX. (BAKHTIN, 2003, p.220)

Conhecer a preocupação poética de Guimarães Rosa, através da leitura da obra e de inúmeros trabalhos críticos, possibilita a interpretação dos textos em que figuram personagens infantis rosianas como a trajetória de formação de uma voz, que fala de sentimentos da infância ou da recuperação da sensibilidade pueril e latente. De Sagarana (1972) a Primeiras Estórias (1972), passando por Corpo de Baile (1976), as personagens infantis estão ligadas a imagens poéticas da infância na voz do narrador que fala das descobertas do amor, da dor, da alegria, da tristeza, das perdas, enfim, do sentido da existência.

Se, de um lado, as personagens infantis sofrem dissabores provocados pelo contato com o mundo adulto, além de se sentirem à margem dos acontecimentos, deles afastadas em sua condição pueril, por outro, ao se refugiarem em suas histórias para melhor compreender esse universo, tornam-se porta-voz da tentativa de (re)conciliação entre o "eu" e o "mundo" pela palavra poética.

A imagem da criança oprimida pelo mundo árido do adulto e do sertão, conhecedora do sofrimento, frágil e sem voz ao lado de crianças que reagem e sobrevivem a esse sofrimento pela palavra criadora e transformadora da realidade é encontrada entre as narrativas selecionadas para este estudo. O universo infantil que se constrói oscila entre a representação de um espaço em que a dor suplanta a beleza da infância e a recuperação dessa beleza pela voz da criança no ato de criar, que simboliza a voz do poeta em seu ato de poetar; do poeta em sua busca contínua de transmutar a dor em arte.

2.1 A viagem

Associada as aventuras, batalhas heróicas, aquisição de saberes de outros povos, entre outras imagens, a viagem está presente na literatura desde Homero. É marca do herói que se desprende de entes queridos e sai em busca de honra e glória, princípios da *arethé* grega, em terras distantes, permeadas de segredos a serem descobertos, sem a certeza da volta ao país de origem. Entre a partida e a chegada, o estar a caminho concentra a experiência, o aprendizado, o tornar-se herói reconhecido na voz dos aedos.

Viagem e viajantes também estão presentes nos primórdios da literatura brasileira, desde os primeiros escritos do período colonial, cujo intuito exploratório e religioso deu origem a registros que documentaram o encontro com novas terras e seus habitantes. "Os primeiros escritos de nossa vida documentam precisamente a instauração do processo: são

informações que viajantes e missionários europeus colheram sobre a natureza e o homem brasileiro." (BOSI, 1994, p.13, grifo do autor).

Do mundo grego para o Brasil, num salto histórico-literário, para a literatura de Guimarães Rosa, a viagem adquire nuances diversificadas, da construção do herói ao reconhecimento de "si mesmo" em sentido ontológico. Todavia, o sentido de busca é inerente a qualquer apreensão que se faça dessa idéia.

Guimarães Rosa, acreditando no princípio da experiência e sabedoria do contador, advindas dos relatos orais do povo,empreende viagem a Minas Gerais em busca de matéria para sua criação realizando anotações sobre fauna e flora, relatos de vaqueiros, vivência ao lado de bois; viajante-aprendiz, o escritor experimenta a vida do sertanejo, como assinala Maria Célia de Moraes Leonel (1985, p.59) ao analisar "Buriti":

> Memória e registros certamente agiram em conjunto na construção-reconstrução da atmosfera de "Buriti". A memória impelindo o escritor à procura de determinado registro: o registro provocando a revivência de certa emoção. As sensações da viagem, com a fidelidade atualizada pela diversidade de tempo, de espaço, e pelas exigências do novo discurso, talvez se presentifiquem no texto, portanto, por força da lembrança e dos apontamentos.

Fruto dessas viagens e do aprimoramento estético-literário, as anotações são transformadas em páginas e páginas de prosa e poesia; roteiro de uma viagem que ultrapassa os limites sertanejos ou brasileiros, como aponta Sérgio Vicente Motta (1996, p.134):

> A rota desse percurso [das fábulas mineiras à tradição literária universal] revela o itinerário de um projeto poético: a incursão da literatura numa viagem pelos caminhos da literatura; a marca de uma consciência artística que não se perde no emaranhado dos caminhos temáticos, mas faz do enovelamento dos dados socioculturais regionais – o mundo do sertão – uma ponte para a busca das trilhas mais antigas da tradição de uma arte – a origem conformadora onde pulsam as matrizes formais e reinam os ancestrais arquetípicos que dão ossatura e alma aos fantasmas que emergem para provar as novas criações.

Essas criações se iniciam em Sagarana que já traz, implícita ou explicitamente desde a estréia, o tema da viagem. A partida e a chegada triunfante de Lalino Salathiel, em "A volta do marido pródigo", adquire contornos humorísticos; a trajetória de desencontros de Turíbio Todo e Cassiano Gomes em "Duelo", terminando com a morte dos dois, é permeada de ansiedade e expectativa; a espera pela morte e pela prima Luisinha aproxima os primos Ribeiro e Argemiro em "Sarapalha", até a partida deste quando aquele descobre sua traição; "São Marcos" e "A hora e vez de Augusto Matraga" trazem, entre suas significações, a viagem ao mundo interior, simbolizada pela morte psíquica dos protagonistas que alcançam a transcendência em momentos de proximidade com essa morte; "Minha gente" registra a viagem em busca de aprendizagem; em "O burrinho pedrês", há a viagem heróica do protagonista e "Corpo fechado" marca a viagem de transcendência de Fulô, sob circunstâncias da morte iminente.

Posteriormente, a obra Corpo de baile (1976), recupera o tema de forma mais complexa. Maria Heloísa Noronha Barros (1996, p.60) analisa o tema da viagem em Manuelzão e Miguilim (1976) e tece as seguintes considerações quanto à "Campo geral":

> Entre estas duas cenas de viagem, que abrem e fecham a novela e se correspondem simetricamente, o amadurecimento gradual de Miguilim é efetuado através de uma série de acontecimentos. Estes episódios formam o corpo da estória, e também se organizam dois a dois, numa organização simétrica que lembra a dança.

Soropita e Pê-Boi, protagonistas de "Dão-Lalalão", de Noites do sertão (1976) e "O recado do morro", de No Urubuquaquá, no Pinhém (1976), respectivamente, também realizam viagens conflituosas no plano exterior, tanto quanto no interior. Bento Prado Jr. (2000, p.178-179), analisando as duas narrativas, sugere o entrecruzamento de viagens, duplamente significativas:

> Mas examinemos mais de perto o personagem central de "Dão-Lalalão": a estória nos fala de Soropita, boiadeiro, que volta de Andrequicé, sozinho,

> para sua casa, no Ão. Ao longo de sua viagem, rumina sua existência, sobretudo a oposição entre o áspero universo do trabalho e da luta e o universo doméstico do prazer – a figura de Doralda, sua mulher. [...] Desde o início, o personagem é visado e descrito como uma consciência que se demora na recapitulação de sua existência: viagem interna no tempo, que se desenvolve paralelamente à viagem exterior, que percorre o espaço da estrada real, palmilhada pelo cavalo. O que há de essencial e de comum a essas duas viagens, é a repetição: tanto num caso como no outro, trata-se de um itinerário várias vezes percorrido e familiar [...].

Quanto às nuances da caminhada em "O recado do morro", o autor acrescenta:

> A novela nos conta de Pedro Orósio (ou Pê-Boi), geralista, que guia um grupo de viajantes, percorre o Sertão e pensa em voltar para as Gerais originárias. A meio caminho, encontram seu Malaquias (ou Gorgulho), estranho velho fugido ao convívio dos homens e que partilha com os urubus a residência de uma caverna na montanha. Gorgulho ouve, em pânico, alguma coisa – um recado da montanha. A partir daí, o grupo recomeça a sua viagem. Mas, paralela a ela, a estória do recado percorre também seu itinerário (as duas viagens se cruzam várias vezes, até o encontro final, quando se superpõem e se identificam), viajando de boca em boca, enriquecida, metamorfoseada e articulada progressivamente, seguindo o mesmo itinerário percorrido pela novela de rádio, tal como aparecia em "Dão-Lalalão" [...]. (PRADO JUNIOR., 2000, p.187-188)

Em "Buriti", a viagem que se faz é de retorno e reencontro; Miguel volta à fazendo do Buriti Bom, rememora lembranças e pensa realizar o amor com Maria da Glória:

> Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. Dos de lá, desde ano, nunca tivera notícia; agora, entanto, desejava que de coração o acolhesse. Receava. (ROSA, 1976, p.83)
>
> E bem, se eu disser: - Iô Liodoro, quero casar com sua filha Maria da Glória? – que é que ele me responde? [...] Nem sei se gosto de Maria da Glória, se um encantamento assim, mesmo crescente, quer dizer amor. Sei que desejaria parar, demorado, perto dela. (ROSA, 1976, p.87)

"Cara-de-Bronze", narrativa enigmática de No Urubuquaquá, no Pinhém (1976), num misto estrutural de roteiro cinematográfico, teatro e novela relata a busca empreendida pela personagem Grivo, incumbido pelo rico fazendeiro chamado Cara-de-Bronze de achar "o quem das coisas", a poesia. Rui Mourão (apud ROSA, 1994, p.166), em seu ensaio "Processo da linguagem, processo do homem", ao analisar os recursos narrativos da obra, diz que a

"curiosidade em torno da viagem do personagem Grivo não passa de uma ânsia de elucidação do que ocorre no interior daquelas paredes. Grivo saiu para o mundo, mas no mundo esteve em missão de alguém que ali permanecia encerrado."

As vinte e uma estórias, que compõem o livro Primeiras estórias (1972), sintetizam a imbricada relação espácio-temporal em discursos que oscilam do humorístico ao hermético. As visíveis transformações pelas quais passam as personagens não se limitam às páginas do conto, isoladamente, mas atravessam o livro da primeira à última narrativa, em diálogo permanente, em retomadas e complementos significativos. O tema da viagem parece transbordar em significações metafóricas e constitui um dos caminhos de análise mais explorado nesse livro, apontado na relação especular entre o primeiro e o último conto, cujo tema é fruto, também, da viagem feita por Guimarães Rosa até Brasília, segundo Walnice Nogueira Galvão (2002, p.20), ao buscar, na correspondência do escritor com o pai, indícios da formação de seu imaginário:

> [...] a visão de um tucano em Brasília em 1958, quando a capital estava em plena e frenética construção, será aproveitada nos dois contos que abrem e fecham *Primeiras estórias*, intitulados "As margens da alegria" e "Os cimos", cujo protagonista é alguém denominado simplesmente *O Menino*. Trata-se de uma segunda viagem a Brasília, pois a missiva se refere a uma em janeiro anterior [...].

Partindo de estudos sobre a memória e o olhar, a relação entre tempo, distância e viagem é assinalada no trabalho de Rosiane Cristina Runho (2001, p.162-163), A Memória e o Olhar em Contos de Primeiras Estórias:

> As viagens, tomadas como processos de transformação e não apenas como mudanças de lugar, revelam parentesco com outra atividade, a do olhar (Cardoso, 1995, p.358). Ambas as ações têm origem nas brechas do sentido. Se o olhar, diante das barreiras e limites, perscruta diferenças e vazios, empreendendo a exploração da alteridade, as viagens como experiências de estranhamento que são, tornam o viajante estranho para si mesmo, põem-no diante do *outro*, no interior dele próprio.

Esse descortinar da realidade pelo olhar, abrindo novo espaço tanto para o conhecimento do real quanto para o devaneio e a compreensão desse mesmo real sob a perspectiva de outro mundo, interiorizado, em construção contínua, pode ter sua importância atribuída não só ao aprendizado do neófito, como também para seus devaneios.

> Alguns devaneios não distanciam muito as personagens de seu universo cotidiano. Fazem o que Bachelard chama de uma "viagem ao país do real" [...]. Um mundo imaginário se desenvolve, decola do real [...]. A viagem conduz a diversas regiões do bosque, um pouco misterioso é o domínio do segredo, da obscuridade [...]. (LAUWE, 1991, p.102-104)

Se considerar o simples fato de sair em viagem, deixar a casa paterna, sentir-se compelido a conhecer novos mundos para o efetivo aprendizado é insuficiente para caracterizar as obras aqui estudadas como "romances de formação" – reiterando a consciência de que a apreensão dos gêneros na escritura de Guimarães Rosa exige por si só análise delicada – a aproximação às questões que envolvem essa forma literária contribuem para a problematização de como se construíram (ou desconstruíram) os modos de representação nas narrativas modernas.

É importante ressaltar que, nas obras consideradas romances de formação, como o modelo de Goethe, os protagonistas optam pelo olhar objetivo, exterior, conscientes do que buscam. Não se deixam conduzir, mas assumem a condução de seu aprendizado, como é o caso de Wilhelm Meister, de Goethe (1998, p.89-90):

> O pai e a mãe tinham tratado do que era necessário para a viagem e só algumas ninharias que faltavam no seu apetrechamento adiaram por uns dias a sua partida. [...]
> Obriguei-me a mim próprio a não te ver durante alguns dias. Foi fácil, na esperança duma compensação, a de estar eternamente contigo, de permanecer totalmente teu! Devo repetir aquilo que desejo? E, no entanto, é necessário, pois parece que até aqui não me tens compreendido.

No percurso de formação, há etapa com: o autoconhecimento, o conhecimento de mundo, a ação formadora, o conflito com o meio, o aprendizado com acontecimentos, a

experiência, a explicitação de etapas de formação, o contraste entre a vida que a personagem idealizou e a realidade que terá de enfrentar, o encontro consigo mesmo, a presença do mundo natural, a interiorização do tempo e, finalmente, a reconciliação com o mundo concreto.

Apesar de se tratar de personagens infantis cuja maturidade não chega a ser acompanhada, em diferentes momentos, como mostrarão as análises, percebem-se os elementos do percurso dos heróis do romance de formação. Ainda que sejam contos as narrativas escolhidas, o que dificulta a aproximação com o gênero romanesco, o conceito de percurso de formação estabelece a ligação entre as personagens no nível da diegese e do discurso, já que o caminho percorrido pelos protagonistas e os conflitos experimentados se aproximam.

2.2 O aprendizado pelas perdas de Tiãozinho e do Menino

De Sagarana a Primeiras Estórias, há mudanças consideráveis na obra de Guimarães Rosa. Em Sagarana, o universo retratado é do interior de Minas Gerais, repleto de personagens próximos a heróis, e donzelas; há estreita ligação entre homem e animais, disputas de valentões típicas de uma organização social pautada no autoritarismo e em formas rudimentares de sobrevivência. O discurso pleno de Guimarães Rosa está ainda se constituindo nessa obra; o enredo é posto em evidência, deixando para momentos privilegiados a linguagem poética, aprimorada em obras posteriores.

Em Primeiras Estórias, há uma mudança de tom: obra posterior a Grande Sertão*:* Veredas que deixa transparecer preocupações estéticas e filosóficas mais apuradas, põe em discussão, sutilmente, o fazer literário, jogando com nuances no modo de narrar e focalizar.

Embora os contos dessas obras estejam distantes no contexto de produção rosiana, a aproximação entre "Conversa de bois", "As margens da alegria" e "Os cimos" acontece não só

quanto às personagens infantis e ao modo como se dá sua formação, mas também no âmbito das vozes narrativas.

O ponto de partida da aprendizagem é a viagem; nesse percurso, são gerados conflitos interiores, ao se descobrirem as dores provocadas por perdas. O protagonista de "Conversa de bois" tem contato direto com a morte, o que o leva a conhecer o sofrimento causado pela ausência paterna e, simultaneamente, os castigos do carreiro, quase padrasto. Desloca-se a representação desse sofrimento para os bois que puxam o carro e, pelo caminho sobrenatural, são capazes de narrar sua sina. O silêncio de Tiãozinho é substituído pelo diálogo entre os bois, que compartilham sua dor, até a morte do carreiro.

O Menino de Primeiras Estórias, nas duas viagens realizadas, conhece dores e alegrias; encontrando-se no limiar de cada um desses sentimentos. Euforia pela primeira viagem de avião para a cidade em construção: "Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho." (ROSA, 1972, p.3); disforia ao descobrir a morte súbita do peru que o fascinava; euforia, novamente, propiciada pelos passeios de *jeep* – "Iam de **jeep**, iam aonde ia ver um sítio do Ipê. O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa." (ROSA, 1972, p.5, grifo do autor) - e ao ver um vagalume. Na segunda viagem, a dor paira desde o início, pois a Mãe está doente e a viagem ganha contornos de reparação, consolo e há tom melancólico:"Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. [...] fingia apenas que sorria, quando lhe falavam. Sabia que a Mãe estava doente." (ROSA, 1972, p.168).

Vânia Maria Resende (1988, p.33-35), ao analisar as duas narrativas, observa o equilíbrio inicial e o desequilíbrio associado à saída para o mundo em "As margens da alegria". A inversão desses estados acontece em "Os cimos":

> A trajetória da personagem infantil em "As margens da Alegria" passa por três momentos maiores: ida; conhecimento – momento em que se realiza a "epifania"; volta. [...] Em se tratando do comportamento da personagem, podemos dizer que há um equilíbrio inicial, um repouso interior, causado pelo fechamento nos próprios limites; depois, um desequilíbrio, quando há saída e abertura para o mundo, deparando-se com asperezas e maravilhas, com alegria e tristeza, volta a um equilíbrio relativo pela soma de contrastes e reconhecimento do mundo, como uma balança, onde o contentamento e a desilusão têm peso igual.
>
> Em "Os Cimos", o mesmo Menino volta, numa segunda viagem, contudo não é mais aquela criatura inexperiente, para a qual se acentuavam os opostos da vida: a abundância e a escassez, ou a presença e a ausência; agora, a criança volta com um relativo conhecimento. Podemos dizer que ela segue a trajetória idêntica (Ida – Epifania – Volta), havendo diferença em termos de seu comportamento, que se define por desequilíbrio inicial e equilíbrio final. Naquele primeiro momento, ela é levada pela aspereza da vida, pelo lado escuro; após o encontro com o pássaro – o tucano – o Menino se consola, e a ausência da mãe é superada pela luz maravilhosa, trazida pelo raios do vôo, ao amanhecer.

Ameniza-se a ansiedade do Menino à medida que ele se descobre capaz de mudar o rumo de seu sentimento, acreditando na melhora da saúde da Mãe, o que acontece no final. O aprendizado efetiva-se em várias etapas, também de maneira silenciosa, já que não há momentos de diálogo entre o protagonista e as demais personagens. Conhecemos suas descobertas graças à focalização interna e um narrador empático ao seu sofrimento. Os momentos de deslocamento, assim caracterizados, permitem conhecer a trajetória de formação do protagonista, ainda inicial, subjetiva, introspectiva quando se vê em contato direto com a realidade, longe de suas fantasias.

Tiãozinho, em "Conversa de bois", assim como o Menino de "As margens da alegria" e "Os cimos", descortina o portal da maturidade precoce ao se deparar com a brutalidade da morte: vê-se obrigado a levar o pai morto entre rapaduras – "Em cima das rapaduras, o defunto." (ROSA, 1972, p.297) - num carro de bois para ser enterrado a seis léguas de distância de casa. Tem como acompanhantes do cortejo fúnebre, nessa penosa procissão, apenas oito bois de carro, únicos solidários à sua dor e Seu Agenor Soronho, candidato à posição de padrasto, "homenzão ruivo, de mãos sardentas, muito mal encarado" (ROSA,

1972, p.290), que lhe impinge castigos. Ao observar a aproximação entre seu Agenor e o demônio, assim caracterizado pelo narrador, Gilca Machado Seidinger (2004, p.149) comenta a dicotomia bem/mal instaurada ao longo da narrativa:

> Assim, é possível considerar que as comparações entre o carreiro e o demônio têm origem no imaginário da criança, correspondem a sua visão, referindo mais um dado da realidade local, da cultura sertaneja e de sua religiosidade assentada sobre a oposição Bem e Mal, Céu e Inferno, como a intensidade de seus sentimentos em relação ao patrão e amante de sua mãe. Do mesmo modo, as distintas formas de referência ao carreiro, além de indicar as diferentes relações sociais e de poder, têm o efeito de apontar, também, a existência de outra concepção da realidade que se contrapõe àquela baseada na dicotomia.

A dor da perda do pai é solitária: "Só Tiãozinho era quem ia triste. Puxando a vanguarda, fungando o fio duplo que lhe escorria das narinas, e dando a direção e tenteando os bois." (ROSA, 1972, p.291). Além de solitário na dor - "Tiãozinho quase não tem fala, mas Soronho brande a vara e brada seu mau-humor." (ROSA, 1972, p.294) – o menino caminha silencioso, envolvido em seus pensamentos e lembranças:

> É o seu pai quem está ali, morto, jogado para cima das rapaduras... Deixou de sofrer... Cego e entrevado, já de anos, no jirau... Tiãozinho nem se lembrava dele de outro jeito, nem enxergando nem andando... Às vezes ele chorava, de noite, quando pensava que ninguém não estava escutando. Mas Tiãozinho, que dormia ali no chão, no mesmo cômodo da cafua, ouvia, e ficava querendo pegar no sono, depressa, para não escutar mais... (ROSA, 1972, p.299)

Não é dispensado ao sentimento de perda do Menino em "As margens da alegria" e "Os cimos" de Primeiras Estórias, o teor profundo e doloroso como a perda do pai em "Conversa de bois"; no entanto, a oscilação entre sensações eufóricas e disfóricas, mostrando a mudança repentina de um estado de satisfação para o de insatisfação, sem prévio aviso, deixa transparecer tanta brutalidade quanto a experiência de Tiãozinho. Em especial, pela morte do peru e a doença da mãe sentidas pelo Menino.

A proximidade entre essas narrativas, apesar de se tratar de obras diferentes, se dá em duas instâncias: na história, o processo de formação e aprendizado de ambos inicia-se após o deslocamento da casa paterna; no plano do discurso narrativo, tem-se a focalização interna das personagens, que possibilita o acompanhamento de seus medos, receios e descobertas, enfim, dos conflitos característicos dessa fase de transição entre o mundo da infância e as sensações do mundo dos adultos.

Pode-se dizer que a realidade brasileira está representada na dimensão de registros da condição social e histórica, nesse caso, das crianças sertanejas. Mais do que isso: nota-se o retrato, como em "Conversa de bois", das condições precárias desse universo, acentuando "[...] a valorização do tema da ingenuidade [...]" na expressão de Kathrin H. Rosenfield (2002, p.26).

> Para compreender melhor o valor da meninice na obra rosiana, é preciso vê-la como momento de um princípio construtivo que se articula em torno das inversões e variações da imagem especular. Nesta perspectiva, os meninos não são meros personagens dentro de histórias do sertão, mas a ingenuidade infantil torna-se um tema que permite refletir sobre os princípios da criação literária e da revitalização da cultura.

A condição das crianças brasileiras, assinalada em estudos de historiadores é mostrada, por exemplo, no livro História das Crianças no Brasil (2000), sob a organização de Mary Del Priore. Apesar de o período retratado pela pesquisa histórica estar localizado entre os séculos XVI e XIX, o tratamento dispensado às crianças, atestado pelos registros documentais da época se estende até meados do século XX. No ensaio intitulado "Criança esquecida de Minas Gerais", Julita Scarano (2000, p.109) observa, em sua pesquisa em busca de registros sobre as crianças negras em Minas, que elas foram praticamente ignoradas na correspondência entre colônia e Lisboa, no século XVII. Ampliando suas observações para as demais crianças, a pesquisadora nota que a "[...] documentação de irmandades e confrarias

religiosas também não apresenta dados específicos sobre a infância, pois, congregando apenas adultos, não via motivo para se manifestar a esse respeito [...]" .

Acrescenta, ainda, que a falta de dados não significa o esquecimento total das crianças, já que há referência nas entrelinhas dos documentos consultados à sua participação em alguns acontecimentos familiares. Mesmo havendo menções a essa relação familiar, a morte da criança não é encarada tragicamente:

> Essa maneira de encarar a vida na infância e mesmo a morte, torna a criança figura pouco mencionada na correspondência entre metrópole e colônia, e é fácil compreender que a criança negra é ainda mais esquecida. Aquele era um mundo de adultos, as terras mineiras não se comparam com as áreas litorâneas e açucareiras que apresentaram um luxo maior, uma vida de família extensa, na qual os escravos viviam como partícipes, embora em situação secundária e marginalizada. (SCARANO, 2000, p.110)

Nessas três narrativas – "Conversa de bois", "As margens da alegria" e "Os cimos" -, a reação das personagens-crianças em face do outro está literariamente representada nas descrições de pequenos gestos, manifestação máxima a que as personagens adultas têm acesso. Isso se vê nestas passagens em "Conversa de bois":

> Tiãozinho veio no grito, mas se mexendo encolhido, com medo de que o homem desse nele com a vara-de-ferrão. Falta de justiça, ruindade só. (ROSA, 1972, p.297)
>
> Tiãozinho olhou, assim meio torto. (ROSA, 1972, p.308)
>
> Tiãzinho baixa a cabeça, e aperta a vara na mão, com mais força. (ROSA, 1972, p.311)

Em "As margens da alegria":

> Entregavam-lhe revistas, de folhear, quantas quisesse, até um mapa, nele mostravam os pontos em que ora e ora se estava, por cima de onde. O Menino deixava-as, fartamente, sobre os joelhos, e espiava [...] (ROSA, 1972, p.2)
>
> Mal comeu dos doces, a marmelada, da terra, que se cortava bonita, o perfume em açúcar e carne de flor. Saiu, sôfrego de o rever. (ROSA, 1972, p.5)

Em "Os cimos":

> Entrara aturdido no avião, a esmo tropeçante, enrolava-o depor dentro um estufo como cansaço; fingia apenas que sorria quando lhe falavam. (ROSA, 1972, p.168)
>
> E o Menino estava muito dentro dele mesmo, em algum cantinho de si. Estava muito pra trás. Ele, o pobrezinho sentado. (ROSA, 1972, p.169)

Cabe ao narrador ser empático a essa sensibilidade, expressando o transbordamento dessas sensações pelo discurso indireto e indireto livre, permitindo, em última instância, ao leitor adentrar esse universo da infância sem, contudo, perder-se na ilusão de que não existe sofrimento, apesar de estar extremamente envolvido pela linguagem poética do autor.

Ao longo da viagem do menino-guia, há o acontecimento enigmático: o pensamento dos bois. Esse fato, contado por um narrador que ouviu a história de um habitante do sertão – Manuel Timborna – que, por sua vez, diz tê-la ouvido de uma Irara, testemunha do ocorrido, mantém relação estreita com o aprendizado do menino e com a manifestação tanto de sua linguagem, quanto de sua vingança. Percebe-se que a circunstância de aprisionamento e opressão sofridos por bois e menino, aproxima-os intimamente, embora isolados em seus pensamentos. Juntos, simbolicamente, são capazes de conquistar a liberdade.

Seu Agenor opõe-se a Tiãozinho, que está em processo iniciático, não apenas por querer ocupar o lugar do pai dele, mas também por ser essa personagem aprisionada em seu embrutecimento, utilizando força desmedida, legitimada pela superioridade de adulto e pela sociedade patriarcal e de classes em que está inserido. O tratamento dispensado a Tiãozinho e, pouco antes de cair do carro de bois, a postura de superioridade em face do outro carreiro que havia sofrido um acidente atestam essa condição de arrogância, pautada em seu saber:

> - Bestagem!... Patranha de violeiro ruim, que põe a culpa na viola. Tião, esperta, que eu quero mostrar p´ra esse João Bala como é que a gente sobe o Morro-do-Sabão!... E vou em pé no cabeçalho, que é p´ra ele ver como é que carreiro de verdade não conhece medo, não!... Vamos, Brabagato!... Namorado!... Realejo!... Vamos!... (ROSA, 1972, p.317)

A subida causa cansaço que, por sua vez o leva ao sono e à sua queda do carro. A rebeldia do menino, que inicialmente está calado diante da força do carreiro, cresce à medida que ocupa espaço a consciência dos bois perante a realidade numa comunhão fabular, ironicamente, fora do campo da lógica ou da razão. Essa rebeldia parece levá-lo a se vingar do homem, ao assustar os bois com um grito, provocado por essa simbiose passível de acontecer apenas no universo ficcional de Guimarães Rosa em que tudo "é e não é" ao mesmo tempo. A morte é provocada no limiar entre o real e o imaginário, na ambigüidade narrativa do entrecruzamento da linguagem da natureza e do garoto, que explode instintivamente para suplantar a dor do aprendizado e sobreviver à hostilidade.

Enquanto muito cedo Tiãozinho descobre a dor da morte, em Primeiras Estórias, o Menino percebe a transitoriedade do "ser feliz", do tempo e, conseqüentemente, do quão rápidas são as sensações por ele trazidas, de ganhos e de perdas, com a sobreposição de imagens, de experiências, na construção de referências do mundo adulto, acompanhadas pela focalização interna em seu espaço íntimo e sôfrego.

Crianças ruminantes, o Menino e Tiãozinho, consolidam seu aprendizado no devaneio e nas reflexões a partir do olhar sobre a realidade, contrastando-o com o pouco conhecimento que ainda trazem da vida e da existência, presos à ingenuidade desse olhar. O percurso de formação da personagem de "As margens da alegria" e "Os cimos" ainda se faz em silêncio, em seu deslocamento no plano vertical para vivenciar experiências:

> Esse Menino de "As Margens da Alegria" e "Os Cimos", como de outras estórias de Guimarães Rosa, traça, no seu trajeto, passos fundamentais da experiência existencial. Nos dois contos analisados, ele é uma criatura inexperiente, sobretudo no primeiro, em que se inicia na vivência, conhecendo o belo e o feio, a crueza e a maravilha, e soma os opostos, no final dos dois, quando volta à realidade da vida, tal qual é: uma balança, onde os dois lados pesam igualmente. É o ser humano lançado "para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa". (RESENDE, 1988, p.42)

O Menino segue sua trajetória no plano vertical[2], em sua primeira viagem de avião:

> O vôo ia ser pouco mais de duas horas. O menino fremia no acorçôo, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair. A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária. Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino. (ROSA, 1972, p.3)

Nota-se não haver nomes próprios para as personagens, prevalecendo a pura vivência do conhecimento e da descoberta. A subida do avião, reveladora, "[...] uma viagem inventada no feliz [...]" (ROSA, 1972, p.3), abre a visão do garoto para o espaço exterior – "[...] Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo.[...]" (ROSA, 1972, p.3). Tudo se torna novidade, em seu íntimo, e o que vem de fora como revelação encontra amplo espaço na experiência em formação do Menino:

> Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor. E em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já amados. Tudo, para o seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido. Ele estava nos ares. (ROSA, 1972, p.5)

A construção das experiências do garoto faz-se em meio à alternância da claridade do dia e da escuridão da noite:

> A personagem infantil medeia entre luz e sombra, porque esses elementos têm um sentido simbólico, equivalente às duas faces da existência: luz (maravilha/belo/alegria) e sombra (aspereza/feio/ tristeza). (RESENDE, 1988, p.42)

---

[2] A subida, em si mesma, é símbolo dessa evasão imaginária, como diz Durand (1997, p.128):

> Como bem viu Eliade, "a escada e a escada de mão figuram plasticamente a ruptura de nível que torna possível a passagem de um modo de ser a outro". A ascensão é, assim, a "viagem em si", a "viagem imaginária mais real de todas" com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste, e não é por acaso que Desoille pôs na base da sua terapêutica dos estados depressivos a meditação imaginária dos símbolos ascensionais.

Nessa intensa claridade, reforçam-se as imagens positivas da realidade, figurativizadas, alternadamente, no peru – "Enquanto mal vacilava a manhã. A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão [...]. Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata." (ROSA, 1972, p.4) - e na paisagem: "Essa paisagem de muita largura, que o grande sol alargava. O buriti, à beira do Corguinho, onde, por um momento, atolaram." (ROSA, 1972, p.5). Marie-José Chombart de Lauwe (1991, p.278-279) atenta para a relação entre claridade e sensações de felicidade encontradas no *corpus* de sua pesquisa, de um modo geral:

> A luz assume aspectos variados. Ela segue o ritmo do dia, das estações, por vezes é chamada diretamente de sol. Alguns a utilizam sob forma metafórica para expressar características da criança. [...] a felicidade da criança permanece freqüentemente associada na lembrança à luz cintilante do meio-dia e ao sol de verão.

Felicidade para o Menino pouco duradoura. Com a morte do peru, ele passa a vislumbrar o escuro, a perda da euforia: "Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos, no chão. – ´**Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?**´Tudo perdia a eternidade e a certeza [...]" (ROSA,1972, p.5) (grifos do autor). A perda da sensação de continuidade da beleza, modifica o olhar do garoto para a realidade:

> Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha. (ROSA, 1972, p.6)

O narrador deixa transparecer o conflito interior aliado a pequenos gestos que confirmam o estado de desequilíbrio da personagem. Percebem-se marcas do discurso do narrador, mesmo quando se acompanham os pensamentos do menino; a todo momento a

interferência do narrador parece cumprir o papel de alguém que observa e analisa as sensações da personagem.

> Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se - certo como o ato de respirar- o de fugir para o espaço em branco. O Menino. (ROSA, 1972, p.3)

> Ainda nem notara que, de fato, teria vontade de comer, quando a Tia já lhe oferecia sanduíches. E prometia-lhe o Tio as muitas coisas que ia brincar e ver, e fazer e passear, tanto que chegassem. O Menino tinha tudo de uma vez, e nada, e nada, ante a mente. A luz e a longa-longa-longa nuvem. Chegavam. (ROSA, 1972, p.4)

Nos exemplos acima, mostra-se a percepção da personagem ao receber a carícia e proteção em frente à ansiedade em que se encontra para conhecer o novo. Ao mesmo tempo, há análise do narrador sobre essas percepções "[...] certo como o ato de respirar [...]" ou "[...] tinha tudo de uma vez, e nada, e nada, ante a mente.[...]". Tem-se a perspectiva da personagem sobre si própria e a experiência do olhar de fora do narrador que descortina esse universo interior. Apesar da presença marcante do discurso indireto, há certa tendência ao indireto livre, quando, em algumas passagens, não se consegue distinguir se a voz é do narrador ou da personagem.

> Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru – aquele. O peru- seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto, o Menino recebia em si um miligrama de morte. Já o buscavam: **- "Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago..."** (ROSA, 1972, p.6) (grifo do autor)

A ambigüidade apontada no início – "Como podiam?" – marca o indireto livre. Há, mais adiante, a voz do narrador-focalizador que analisa a personagem – "o Menino recebia em si um miligrama de morte" – até a apresentação do discurso direto marcado três vezes: pelo travessão, pelas aspas e pelo negrito. É interessante observar a distinção tripla nos únicos dois momentos em que aparece o discurso direto no conto, sendo que o indireto e o indireto

livre são predominantes na narrativa. Salienta-se, ainda, que, assim como acontece em "Conversa de bois", em nenhum momento há marcas do discurso direto do Menino em contato com os adultos.

Rosiane Cristina Runho (1996, p.78-80), ao se deter na análise do processo de narração em contos de Primeiras Estórias, tece as seguintes considerações acerca desse recurso em "As margens da alegria":

> O diálogo narrador-protagonista, nesses contos, é, portanto, interação silenciosa: a menor velocidade em algumas cenas e a aceleração em outras conota não apenas estados de maior ou menor maturidade durante o processo de aprendizagem do menino, mas denota, igualmente, as marcas discursivas de uma situação recorrente no universo rosiano; à visão, invariavelmente aprendiz, corresponde a voz, decodificadora e também aprendiz.

No conto "Os cimos", em outra viagem, o Menino detém-se não mais na percepção do espaço exterior, com olhar curioso e triunfante já que suas sensações trazem a angústia causada pela doença da Mãe. A aproximação dos adultos não é vista como "[...] forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança [...]" (ROSA, 1972, p.3), impressões da primeira viagem, mas parece certa compensação pela situação de dor, ou necessidade. Aparentemente mais maduro, experiente nas incertezas do tempo, o aprendiz passa da situação de deslumbramento para o questionamento da realidade exterior, conseguindo, inclusive, dissimular emoções:

> [...] fingia apenas que sorria, quando lhe falavam. Sabia que a Mãe estava doente. Por isso o mandavam para fora, decerto por demorados dias, decerto porque era preciso. Por isso tinham querido que trouxesse os brinquedos, a Tia entregando-lhe ainda em mão o preferido, que era o de dar sorte: um bonequinho macaquinho, de calças pardas e chapéu vermelho, alta pluma. [...] O Menino cobrava maior medo, à medida que os outros mais bondosos para com ele se mostravam. Se o Tio, gracejando, animava-o a espiar a janelinha ou escolher as revistas, sabia que o Tio não estava de todo sincero. [...] A Mãe e o sofrimento não cabiam de uma vez no espaço de instante, formavam avesso - do horrível do impossível. Nem ele isso entendia, tudo se transtornando então em sua cabecinha. Era assim: alguma coisa, maior que todas, podia, ia acontecer?

> Nem valia espiar, correndo em direções contrárias, as nuvens superpostas, de longe ir. Também, todos, até o piloto, não eram tristes, em seus modos, só de mentira no normal alegrados? (ROSA, 1972, p.168)

Distinguir entre ser e parecer já faz parte do amadurecimento do Menino, que consegue compreender emoções:

> O Tio olhava no relógio. Então, quando chegavam? Tudo era, todo-o-tempo, mais ou menos igual, as coisas ou outras. A gente, não. A vida não parava nunca, para a gente poder viver direito, concertado? Até o macaquinho sem chapéu iria conhecer do mesmo jeito o tamanho daquelas árvores, da mata, pegadas ao terreiro da casa. O pobre do macaquinho, tão pequeno, sozinho, tão sem mãe; pegava nele, no bolso, parecia que o macaquinho agradecia, e, lá dentro, no escuro, chorava. (ROSA, 1972, p.169)

Em "As margens da alegria", a travessia do aprendiz consiste em descobrir as alternâncias de felicidade e infelicidade, dando-se conta da rapidez da passagem do tempo, em ato de abertura e fechamento para o mundo exterior, assim como em "Os cimos". Em ambos, a travessia consiste justamente em se conhecer a sensação de transitoriedade e permanência dos acontecimentos e das pessoas, e sobretudo, em aprender que o ato de experimentar cada fragmento de vida dá-se em espaço temporal marcado pela intensidade que se deposita nessa vivência:

> Mas, naquele raiar, ele sabia e achava: que a gente nunca podia apreciar, direito, mesmo, as coisas bonitas ou boas, que aconteciam. Às vezes, porque sobrevinham depressa e inesperadamente, a gente nem estando arrumado. Ou esperadas, e então não tinham gosto de tão boas, eram só um arremedado grosseiro. Ou porque as outras coisas, as ruins, prosseguiam também, de lado e do outro, não deixando limpo lugar. Ou porque faltavam ainda outras coisas, acontecidas em diferentes ocasiões, mas que careciam de formar junto com aquelas, para o completo. Ou porque, mesmo enquanto estavam acontecendo, a gente sabia que elas já estavam caminhando, pra se acabar, roídas pelas horas, desmanchadas... O Menino não podia ficar mais na cama. (ROSA, 1972, p.171)

O aprendizado faz-se, assim como no primeiro conto, isolado dos adultos – "Ele estava sozinho no quarto" (ROSA, 1972, p.170). Com a proximidade entre narrador e focalizador, já ressaltada, o acesso a essa formação é feito no ritmo temporal dos devaneios:

> Dentro do que era, disse, redisse: que a Mãe nem nunca tinha estado doente, nascera sempre sã e salva! O vôo do pássaro habitava-o mais. O bonequinho macaquinho quase caíra e se perdera: já estando com carinha bicuda e meio corpo saídos do bolso, bisbilhotados! (ROSA,1972, p.175)

Nesses devaneios, o aprendizado transcende o conhecimento meramente objetivo da realidade, oscilando entre dissabores da experiência da vida e a retomada da felicidade que leva ao saber existencial:

> Evadida por essência, feita para a poesia, aspirando ao belo porque ela própria é pura, e verdadeira, a personagem se confronta com o mundo dos adultos como aquilo que lhe é mais oposto. Ferida, utiliza sua capacidade de evasão para encontrar o mundo mais belo, os seres amados de quem se separou, o mundo da existência e não dos papéis fictícios e dos preconceitos, que corresponde às suas necessidades, às suas expectativas. (LAUWE, 1991, p.127)

É do alto dos cimos das árvores que chega a esperança: um tucano, colorido, devolve-lhe a alegria e o desejo intenso de ver a mãe sã. A paz recobrada e o equilíbrio retomado acenam para mais uma etapa vencida do garoto aprendiz, em ascensão; o tempo é recomposto, voltando a sua natural circularidade, sem quebras ou imprevistos:

> E era o inesquecível de-repente, de que podia traspassar-se, e a calma, inclusa. Durou um nem-nada, como a palha se desfaz, e, no comum, na gente não cabe: paisagem, e tudo, fora das molduras. Como se ele estivesse com a Mãe, sã, salva, sorridente, e todos, e o Macaquinho com uma bonita gravata verde – no alpendre do terreirinho das altas árvores... e no jeep aos bons solavancos... e em toda-a-parte... no mesmo instante só... o primeiro ponto do dia... donde assistiam, em tempo-sobre-tempo, ao sol no renascer e ao vôo, ainda muito mais vivo, entoante e existente – parado que não se acabava – do tucano, que vem comer frutinhas na dourada copa, nos altos vales da aurora, ali junto de casa. Só aquilo. Só tudo. (ROSA, 1972, p.175-176)

Passada a crise inicial, volta à revitalização da vida, da esperança, recomposta pela natureza; o questionamento das dores transforma-se em belíssimo quadro, em estado de suspensão temporal, poético, que sintetiza todas as experiências vividas em imagem, em pintura da existência, procurando unir fragmentos espalhados dessa vivência. Ou, como comenta Erich Auerbach (1994, p.494) ao se referir aos escritores modernos:

> Quem representa, do princípio ao fim, o decurso total de uma vida humana ou de um conjunto de acontecimentos que se estende por espaços temporais maiores, corta e isola propositadamente; a cada instante a vida começou há tempo, e a cada instante continua a fluir incessantemente [...] Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos apresentam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical.

Quadro-síntese da experiência do escritor em sua trajetória moderna de transformação da realidade em arte poética, seja a infância, seja a natureza; ambas, unidas, projetam reflexões da existência, pelo percurso da personagem e da linguagem que o representa.

2.3 "Campo geral": o início da trajetória de Miguilim

> Em mal que, a gente carecia de querer pensar somente nas coisas que devia de fazer, mas o governo da cabeça era erroso – vinha era toda idéia ruim das coisas que estão por poder suceder! Antes as estórias. (ROSA, 1976, p.34).

Paira sobre os acontecimentos de "Campo geral" a sombra da pobreza e da morte. Compartilham o espaço pequeno de uma casa crianças, adultos, gato, cachorros e papagaio. Trata-se da exata imagem de sertanejos mineiros que vêem nas terras arrendadas a única

possibilidade de sobreviver em espaço inóspito, duro e sem perspectiva de desenvolvimento. Não há escola ou médico; esquecidas nos fundões dos Campos Gerais, "[...] num covão em trecho de matas, terra preta [...]" (ROSA, 1976, p.5), as personagens que compõem esse quadro, sobretudo aquela cujo olhar se acompanha na narrativa, estão bem distantes da paisagem de contos de fadas sugerida pelo início da narração:

> Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d´Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum. [...] alguém, que já estivera no Mutum, tinha dito: - 'É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre... [...] Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali. (ROSA, 1976, p.5).

Introduzida nos moldes de narradores hábeis em contar histórias provenientes da tradição oral, a narrativa prende o leitor, desde o primeiro parágrafo, pela atmosfera aparentemente familiar de outras conhecidas com moldura semelhante: lugares distantes, um menino e sua família, a mãe linda, quase uma princesa à espera de salvação. Essa atmosfera que provoca no leitor a expectativa de encontrar personagens circundadas de encantamento, aventuras, provas e conquistas de objetivos grandiosos. Parcialmente, a expectativa do leitor será satisfeita com a adaptação dessa estrutura ao mundo sertanejo: os encantamentos podem ser encontrados nas rezas de Vó Izidra e nas feitiçarias de Mãitina; o cotidiano de Miguilim, observado a partir do universo infantil, propõe-lhe o caminho de herói, já que ele tenta vencer cada obstáculo da jornada: proteger a mãe da violência paterna, passar pelas provas impostas pelo pai, perder o grande amigo e irmão Dito, vencer o medo da morte a cada dia, que parece tornar-se o maior inimigo na sua trajetória.

Se, de um lado, o protagonista se vê diante de provas típicas de heróis guerreiros da epopéia, de outro, as dúvidas que o atormentam, sobretudo quanto ao certo e ao errado, aproximam-no dos heróis trágicos: "[...] Dito, como é que a gente sabe certo como não deve

de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo? [...]" (ROSA, 1976, p.51). Tudo isso organizado no "romancinho 'Campo geral´", na acepção de Henriqueta Lisboa (apud ROSA,1994, p.137), que atenta para o fato de o menino ser poeta:

> Se observarmos o comportamento de Miguilim em diferentes ensejos, seu psiquismo, intuições e reações, experiências afetivas, reflexões mentais, problemas morais, deslumbramento diante da natureza, apreensiva sensibilidade, fascinação pelas sete cores, desejo de compreender e ser compreendido, pudor no sofrimento, faculdade de contenção, fantasias despautadas, chegamos à conclusão tranqüila de que se trata de um menino poeta.

A trajetória do menino possui significados em dois planos; no vertical, uma profunda sondagem do mundo infantil, dúvidas, medos e incertezas na aquisição do conhecimento. O excepcional ponto de vista da criança, focalizada internamente, coloca à disposição do leitor uma perspectiva privilegiada para descobrir junto com Miguilim a dor e a grandeza da aventura de cada descoberta, como observa Elisabete Brockelmann de Faria (2003):

> De fato, ao leitor que se aventura pela primeira vez na narrativa não passa despercebido o tom particularmente infantil que sobressai nas observações minuciosas sobre plantas, aves e animais, em detalhes de cor, aroma, textura e forma, bem como o modo precário, cheio de dúvidas e temores com que se apreendem as tensões e dificuldades que povoam o mundo dos adultos. (FARIA, 2003, p.50)
>
> Para Genette (s/d, p.190), que se vale da expressão de Georges Blin, a focalização em si já significa *restrição*. Quando se faculta a instância de focalização a uma personagem de oito anos, a conseqüência imediata é a limitação do entendimento dos fatos narrados, com o descortinar-se apenas dos acontecimentos que o protagonista pode apreender, caracterizando a focalização interna fixa. (FARIA, 2003, p.51)

À limitação do entendimento, apontada por Elisabete B. Faria, une-se a complexidade de construção da personagem Miguilim e sua postura filosófica diante da vida. As indagações em torno dos acontecimentos que o cercam, a busca por respostas para questões profundas,

elaboradas a partir da observação de fatos do cotidiano, o enfrentamento de seus medos, deixam transparecer seu percurso de formação.

Nesse sentido, suas indagações percorrem os caminhos da modernidade, compondo traços do herói romanesco, em formação e tentando unir pedaços da existência descontínua. Tentar encontrar os fios que atam a particularidade de cada descoberta, procurando, desde muito cedo, entender o sentido da existência parece ser a busca do protagonista, esclarecida pelo narrador: "No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo. [...]" (ROSA, 1976, p.7).

"Campo geral" está no limiar do romance e da poesia, ao mostrar a trajetória de um herói em conflito com a realidade e que tende a transfigurá-la pela palavra. O fato de o herói não ultrapassar a fase da infância torna os limites entre os gêneros ainda mais tênues, já que, de um lado, os conflitos do mundo adulto não podem ser expostos completamente – o herói ainda está em formação -, distanciando-o de um perfil plenamente adequado ao do herói romanesco; de outro, o discurso lírico poético do narrador ultrapassa a forma do romance, ao explorar, conscientemente, as potencialidades da língua com função poética.

Na tentativa de reorganizar as imagens em caleidoscópio, de um lado, a diegese se constrói na aprendizagem do menino feita sob incertas impressões e, de outro, o discurso do narrador descreve um microcosmos expandido em grande densidade poética:

> Da viagem, em que vieram para o Mutum, muitos quadros cabiam certos na memória. A mãe, ele e os irmãozinhos, num carro-de-bois com toldo de couro e esteira de buriti, cheio de trouxas, sacos, tanta coisa – ali a gente brincava de esconder. Vez em quando, comiam, de sal, ou cocadas de buriti, doce de leite, queijo descascado. Um dos irmãos, mal lembrava qual, tomava leite de cabra, por isso a cabrita branca vinha, caminhando, presa por um cambão à traseira do carro. Os cabritinhos viajavam dentro, junto com a gente, berravam pela mãe deles, toda a vida. A coitada da cabrita – então ela por fim não ficava cansada? – "A bem, está com os peitos cheios, de derramar..." – alguém falava. Mas, então, pobrezinhos de todos, queriam deixar o leite dela ir judiado derramando no caminho, nas pedras, nas poeiras? O pai estava a cavalo, ladeante. Tio Terêz devia de ter vindo

> também, mas disso Miguilim não se lembrava. Cruzaram com um ror de bois, embrabecidos: a boiada! E passaram por muitos lugares. (ROSA, 1976, p.8)

Aprisionada na lembrança, a imagem da mudança tem como protagonista a cabrita, seus cabritinhos e o leite derramado sobre as pedras. Por trás dos traços que compõem esse quadro, há um olhar único e solidário à situação de sofrimento do animal, mas incapaz, dada à sua ingenuidade, de associar essa penúria à de sua família. À proporção que se perde, na narrativa, o traço da ingenuidade infantil desse olhar, forma-se o quadro mais próximo das dores do sertão, por exemplo, nas contradições de bom ou mau, bonito ou feio, apontadas por Roberto Schwarz (1983, p.171):

> A impossibilidade de aceitar as contradições é limitação – pobreza – superada pela sabedoria interiorizada na situação final do conto "Campo Geral" e que decorre não apenas de uma competência interior mas, também, da aquisição de uma potencialidade prática, resultante de enfrentamento no plano exterior.

O enfrentamento no plano exterior para aquisição de tal potencialidade realiza-se, em linha horizontal, marcado por dois momentos fundamentais no deslocamento espacial de Miguilim: na abertura da narrativa, sua ida ao Sucuriju para ser crismado ou iniciado, pois a "[...] primeira viagem de Miguilim marca o início, o primeiro passo de sua iniciação [...]", como mostra o estudo de Maria Heloísa Noronha de Barros (1996, p.15), Miguilim *e* Manuelzão: viagem para o ser e, no final, quando o menino deixa o Mutum com o médico, após dele receber a capacidade de melhor enxergar o mundo. Esse ciclo de aprendizagem é marcado por momentos fundamentais de amadurecimento: ao perder a cachorra Pingo-de-ouro, refletir sobre a entrega do bilhete do tio à mãe, quebrar os brinquedos, enfrentar o pai, perder o irmão Dito. Este último é o acontecimento central para o processo de aprendizagem de Miguilim, como afirma Barros (1996, p.16-17):

> O ponto de referência, o episódio central, é a narração da doença e morte do Dito. Esta narração é o ponto central em torno do qual os outros episódios se organizam; centro porque é o ponto alto, o ápice da narrativa, e também centro no sentido literal, situa-se no meio exato da novela. A narração da doença e morte do Dito divide a novela em duas partes iguais. Cada episódio narrado na primeira parte tem um correspondente equivalente na segunda parte. Equivalentes mas não iguais, os acontecimentos da segunda parte são mais trágicos do que seus correspondentes. É como se, com o desaparecimento do Dito, o equilíbrio da vida ficasse prejudicado. O Dito é confundido por Miguilim com ele mesmo. Por isto, a morte do dito é, para Miguilim, como enfrentar sua própria morte. É a perda maior. É a morte iniciática. Todas as perdas anteriores se juntam aí, e Miguilim toma contacto com a própria finitude humana.

Entre a primeira viagem, que abre a narrativa, e a segunda, no encerramento, desenvolvem-se as etapas de formação do protagonista – das perdas de pessoas queridas até o afastamento da casa paterna - em seu processo de descobertas e orientação no mundo que permite a aproximação com pontos conteudísticos do romance de formação, em que o protagonista "[...] percorre não uma seqüência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo." (JACOBS, 1989, p.37 apud MAAS, 2000, p.62).

Reitera-se que não se pretende considerar a obra representante do gênero do romance de formação, mas mostrar, dado seu percurso temático e de conteúdo, pontos de contato com essa forma literária. O fato de não se tratar de narrador-protagonista é um dos pontos de afastamento do gênero, além de a personagem não passar do estágio da infância em seu processo de aprendizagem. Descrevem-se as etapas do percurso de formação e sua importância para a constituição das obras de Guimarães Rosa em que esteja presente a personagem infantil.

Pode-se dizer que "Campo geral" está mais próximo do romance de formação cíclica, segundo Bakhtin (2003, p.220) "[...] que é caracterizado pela representação do mundo e da vida como *experiência*, como *escola*, pela qual todo e qualquer indivíduo deve passar e levar dela o mesmo resultado – a sobriedade com esse ou aquele grau de resignação."

Ao lado da natureza, do irmão Dito e dos demais familiares e amigos, Miguilim prossegue em avaliações da realidade ao redor, procurando conhecer o outro e a si mesmo em cada uma das experiências que recobrem a viagem.

Logo na volta da primeira viagem para ser crismado ele procura saber o que todos pensam sobre o Mutum, em vista da notícia de sua beleza:

> Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutum, tinha dito: - "É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre..." (ROSA, 1976, p.5)

Cada fato dado baseia-se na relação que as personagens estabelecem com aquele espaço e apontam caminhos para o protagonista: sua mãe, que "[...] se doía de tristeza de ter de viver ali [...]" (ROSA, 1976, p.5), procura acontecimentos além do Mutum e lhe mostra, portanto, o desejo de vencer os limites, apesar de Miguilim não acreditar, ainda, nessa possibilidade: "Era a primeira vez que a mãe falava com ele um assunto todo sério. No fundo de seu coração, ele não podia, porém, concordar, por mais que gostasse dela: e achava que o moço que tinha falado aquilo era que estava com a razão. (ROSA, 1976, p.6); já Tio Terês, adaptado ao lugar, acha-o bonito, compartilhando da observação do moço.

As impressões da viagem ao Sucuriju se mesclam às lembranças da personagem do lugar ainda mais distante – o Pau-Roxo – onde nasceu e da sua primeira perda: a cachorra, quase cega, Pingo-de-Ouro: "Quando tornaram a seguir, o pai de Miguilim deu para eles a cachorra, que puxaram amarrada numa corda, o cachorrinho foi choramingando dentro dum balaio. Iam para onde iam." (ROSA, 1972, p.10)

A cena inicial, de lembranças e dores, é interrompida por Dito que anuncia a briga entre o pai e a mãe. Miguilim tenta proteger a mãe e, ao enfrentar o pai, recebe uma surra.

Inicia-se a trajetória de quedas e experiências, ao lado da natureza, do irmão Dito e dos demais familiares até o momento de desprendimento do Mutum.

Na cena final, percebe-se a iniciação, considerando-se a personagem madura para receber outra forma de conhecimento ao lado do doutor da cidade que "[...] era homem muito bom, levava o Miguilim, lá ele comprava uns óculos pequenos, entrava para a escola, depois aprendia ofício [...]." (ROSA, 1976, p.102). A possibilidade de caminhar sozinho e com sabedoria, simbolizada pelo calçado do irmão Dito – "[...]´Você pode levar também as alpercatinhas do Dito, elas servem para você...´[...]" (ROSA, 1976, p.102), reforça o novo ciclo de aprendizagem, em nova viagem. Nas palavras de Benedito Nunes (1969, p.177), o menino caminha para o mundo:

> *Corpo de Baile* não está menos do que *Sagarana* vinculado a essa concepção de destino itinerante, que se constrói ou com lances aleatórios de jogo ou com os circunlóquios de uma fortuna andeja. No poema de Miguilim, "Campos gerais", a vida nova começa para o menino quando a história acaba e ele parte em viagem pelo mundo.

2.4 Viagens imaginárias em Primeiras Estórias

Se em “Conversa de bois”, “As margens da alegria” e “Os cimos” o silêncio predomina na formação das personagens, cujos pensamentos são conhecidos pela focalização interna, em "Partida do audaz navegante" o narrar histórias encontra-se no cerne do aprendizado da protagonista, assim como na trajetória de Miguilim em "Campo geral". No conto, a viagem ficcional, metáfora de aventura, preserva os contornos espaciais do criar histórias no mundo infantil, distinto do adulto e impregnado de invenções características da criança, que brinca com o ato de contar.

Brejeirinha, ao lado dos garotos do teatro em "Pirlimpsiquice" e do Menino da nebulosa narrativa de "Nenhum, nenhuma" se encontra em espaço aberto à recriação da

realidade, no imaginário, em viagens enigmáticas compreendidas no âmbito da criatividade. As personagens, nesses contos, não saem em viagem, deslocando-se de um ponto ao outro em seu percurso de aprendizagem; o significado de viajar consiste em evadir-se dos limites impostos pela realidade e navegar – para se usar uma denominação significativa no campo semântico da viagem – nos atalhos da arte de narrar, de representar ou, ainda, no ato de rememorar. Nessas narrativas, um mundo imaginário se forma, desprende-se do real para se transformar em refúgio do aprendizado.

Em "Partida do audaz navegante", a voz do narrador familiariza-se com o universo doméstico de tal forma que sugere aproximação com os acontecimentos, em posição de testemunha:

> Mamãe, ainda de roupão, mandava Maria Eva estrelar ovos com torresmos e descascar os mamões maduros. Mamãe, a mais bela, a melhor. Seus pés podiam calçar as chinelas de Pele. Seus cabelos davam o louro silencioso. Suas meninas-dos-olhos brincavam com bonecas. [...] Meia-manhã chuvosa entre verdes: o fúfio fino borrifo, e a gente fica quase presos, alojados, na cozinha ou na casa, no centro de muitas lamas. [...] Mamãe cuida com orgulhos e olhares as três meninas e o menino. Da Brejeirinha, menor, muito mais. Porque Brejeirinha, às vezes, formava muitas artes. (ROSA, 1972, p.115)

A ausência de determinantes para o substantivo "Mamãe" em função de adjuntos (artigo, pronome possessivo, adjetivos ou locuções) e a omissão do nome próprio causam a impressão de tratamento familiar e proximidade entre narrador e personagem – o que se estende para o leitor -, já que não se determina o possuidor objetivamente pelo uso de expressões definidoras, tais como, a mãe de Brejeirinha, das crianças, deles ou pela nomeação particular. Sua caracterização se faz em frases nominais, por apostos "[...] a mais bela, a melhor [...]" ou por metáforas "Seus cabelos davam o louro silencioso. Suas meninas-dos-olhos brincavam com bonecas [...]", que aumenta o grau de empatia e delicadeza no tratamento dispensado pelo narrador à descrição. Essa descrição desliza do tempo pretérito do narrado – "davam",

"brincavam" – para o presente da narração "[...] a gente fica quase presos [...]" e "[...] sempre se enxergam o barranco [...]", de modo que ocorre a aproximação, no campo de visão, entre focalizador e objeto focalizado e, no tempo, entre narração e história pelo uso do "a gente". Trata-se da difícil distinção entre narrador heterodiegético (na acepção genettiana, aquele que se encontra fora da diegese) e homodiegético (aquele que participa da diegese no papel de testemunha dos fatos). O efeito de envolvimento com os fatos que narra causa, em primeiro lugar, a impressão de um "eu" narrador, instaurado na narrativa, amistoso e preso àquele universo infantil a ponto de descrevê-lo de dentro com traços de intimismo poético – o que será observado no capítulo final deste trabalho.

Para se acompanhar o percurso de aprendizagem que se realiza menos pelas ações das personagens do que pela narração intradiegética (a história de Brejeirinha sobre o audaz navegante), a impressão é de que todos, inclusive narrador – e até o leitor – passam a ser ouvintes da história do audaz navegante. Os recursos do uso do presente e da expressão "a gente", em certos momentos, substituem a necessidade de se ter um narrador em primeira pessoa (protagonista ou testemunha) para se acompanhar de perto o desenvolvimento da história primeira: um dia chuvoso na vida das crianças. Ao mesmo tempo, a opção pela terceira pessoa, às vezes mais distante, proporciona a visão de um quadro, como se o afastamento do narrador-focalizador oferecesse a distância exata para um instantâneo das expressões da personagem, cujo convite à participação de outro olhar (do leitor) permanece na expressão "a gente":

> Brejeirinha se instituíra, um azougue de quieta, sentada no caixote de batatas. Toda cruzadinha, traçadas as pernocas, ocupava-se com a caixa de fósforos. A gente via Brejeirinha: primeiro, os cabelos, compridos, lisos, louro-cobre [...]. (ROSA, 1972, p.115)

Ou se convida para olhar junto com a personagem:

> Aos tantos, não parava, andorinhava, espiava agora – o xixixi e o empapar-se da paisagem – as pestanas til-til. Porém, disse-se-dizia ela, pouco se vê, pelos entrefios: - **"Tanto chove, que me gela!"**[...]. (ROSA, 1972, p.115, grifos do autor)

Nessa manhã "[...] que brumava e chuviscava [...]" e "[...] parecia não acontecer coisa nenhuma." (ROSA, 1972, p.115) o clima propício à criação de histórias preenche o cenário para Brejeirinha, alegre e criativa desde o nome, assumir o papel de contadora para os irmãos. Ao se deslocar a focalização para Brejeirinha, que se destaca por inquietantes indagações "'**Eu sei porque é que o ovo se parece com um espeto!** [...] **Eu queria saber o amor...**'" (ROSA, 1972, p.116, grifos do autor), pode-se acompanhar o aprendizado desta personagem, em cujas versões de uma história inscrevem-se as tentativas de querer compreender o sentimento amoroso, inspirada pela relação entre a irmã Ciganinha e o primo Zito. A brincadeira com palavras pouco conhecidas dirigida ao primo, constrangido por uma briga com Ciganinha, provocam sua expressão de descontentamento:

> "**Zito, tubarão é** desvairado, **ou é** explícito **ou** demagogo?" Porque gostava, poetista, de importar desses sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância. Zito não respondia, desesperado de repente, controversioso-culposo, sonhava ir-se embora, teatral, debaixo de chuva que chuva, ele estalava numa raiva. Mas Brejeirinha tinha o dom de apreender as tenuidades: delas apropriava-se e refletia-se em si – a coisa das coisas e a pessoa das pessoas. (ROSA, 1972, p.117)

A abrupta mudança de comportamento de Zito, instigada e acompanhada pela protagonista é o mote necessário à invenção de um marujo, projeção inicial do rapazinho. É em Brejeirinha que se concentra a narrativa, como observa Rosiane Cristina Runho (1996, p.142):

> A focalização é interna mais fortemente em relação à Brejeirinha e é através dela – de seus pensamentos e percepções – que, muitas vezes, o narrador aproxima-se das outras crianças. Desse modo, valendo-se também das impressões historiadas de Brejeirinha – relatora no nível intradiegético, capaz de apreender os sentimentos do primo e da irmã apaixonados – o narrador compõe a linha narrativa ao nível extradiegético: a história de aprender amor entre Zito e Ciganinha.

É interessante observar que o tema do aprendizado amoroso ou a viagem ao encontro do amor é retratado em outro conto de Primeiras Estórias; em “Seqüência”, uma vaca desencadeia a viagem e, autômato, um vaqueiro sai à sua procura até encontrar uma moça. Benedito Nunes (1969, p.152) comenta essa viagem para o amor:

> Paralelamente, invoquemos o vaqueiro da estória “Seqüência”, que saindo à procura de uma vaca extraviada, descobre, de repente, ao entrar no pátio da fazenda, para onde se encaminhara a fugitiva, qual era o verdadeiro objeto da sua busca: o amor da moça que se debruçava no alpendre da casa. O animal – “rês fuja” -, que abandona os pastos, atravessa um rio, e percorre os atalhos, tem a sua razão oculta. Apenas um elo mediador, a vaca é o signo de objeto amado.

Sobre o motivo da viagem em Guimarães Rosa, o autor acrescenta que,

> Através do motivo da *viagem*, que está presente em quase toda a sua obra, de *Sagarana* a *Primeiras Estórias*, Guimarães Rosa liga-se às grandes expressões do "romance de espaço" – ao D.Quixote de Cervantes e ao Ulisses de Joyce, para só falarmos dos extremos dessa espécie, em que a narração dos acontecimentos e peripécias se apresenta como a primeira camada da criação romanesca, intermediária da descoberta do mundo natural e humano." (NUNES, 1969, p.173)

Para prosseguir na descoberta do mundo natural e humano, no sentido sugerido pelo crítico, a personagem de "Partida do audaz navegante" explora a capacidade inventiva e, na medida em que sua criação se projeta no mundo imaginário, as intersecções com a realidade – o amor entre o primo e a irmã – ficam frágeis. Há exploração não apenas do tema da viagem, mas da figurativização desse tema na imagem de um navegante. A viagem associada ao barco é considerada por Lauwe (1991, p.112) tema por excelência do mundo da criança:

> No mundo imaginário existe, freqüentemente, confusão entre o agente e o paciente: ou a criança é testemunha de uma viagem, de um deslocamento de personagem ou, então, na maioria das vezes, ela própria viaja. Ela toma emprestado um barco, um bote, cavalga uma nuvem. Os autores gostam de associar a criança que sonha ao esquife, símbolo de proteção, de berço que embala, assim como à água, um símbolo materno freqüente.

Na primeira versão, o Aldaz Navegante, reflexo do primo, distancia-se de todos para descobrir novos lugares, sem olhar para trás: - "[...] - 'Ele deve de ter, então, a alguma raiva de nós, dentro dele, sem saber...[...]'" (ROSA, 1972, p.117), projeta-se, assim, a tristeza e a solidão da personagem Zito em virtude da briga com Ciganinha. Sob protestos, Brejeirinha se mantém reflexiva em sua intensa atividade de brincar com palavras "[...] – '**Antes falar bobagens, que calar besteiras...**' [...]" (ROSA, 1972, p.117, grifos do autor). Conforme os ouvintes e a contadora se afastam da casa em direção ao riacho, quando a chuva cessa, o passeio aproxima os enamorados. Novo olhar sobre o amor, merece nova versão da narrativa do marujo, agora duvidoso quanto ao dever partir ante o amor original de uma moça:

> **- "O Aldaz Navegante não gostava de mar! Ele tinha assim mesmo de partir? Ele amava uma moça, magra. Mas o mar veio, em vento, e levou o navio dele, com ele dentro, escrutínio. O Aldaz navegante não podia nada, só o mar, danado de ao redor, preliminar. O Aldaz Navegante se lembrava muito da moça. O amor é original**. (ROSA, 1972, p.120, grifos do autor)

Em meio à tempestade, o navegante perde o navio, levado pela chuva. A representação do desconforto e da inquietação causados pelo amor, parece se configurar nessa tormenta e a personagem Aldaz não só se desvencilha do reflexo do primo, mas também passa a ser identificada com o sentimento amoroso:

> **- "A moça estava paralela, lá, longe, sozinha, ficada, inclusive, eles dois estavam nas duas pontinhas da saudade... O amor, isto é... o Aldaz Navegante, o perigo era total, titular... não tinha salvação... O Aldaz... O Aldaz..."** (ROSA, 1972, p.120, grifos do autor)

Em abstração absoluta, a aprendizagem do amor pode ser reconhecida na história principal e na história inventada, em que se evidencia a liberdade do ato de criar em si e a exploração de algumas das infinitas possibilidades de mudar os rumos da história ou de criar símbolos, exercício do artista. A viagem do Aldaz Navegante, após ser cumprida a trajetória

de aprender a navegar – e a amar – pode desprender-se do imaginário, do ato de narrar, do signo e transmutar-se em objeto concreto: o esterco de gado. Novamente, entra em cena a capacidade criativa, ao se imaginar um navegante na massa disforme, atingindo-se o ápice da liberdade de criação e inventividade, na concretização da metamorfose estético-literária: "[...] Brejeirinha saltava e agia, rápida no valer-se das ocasiões. Apanhara aquelas florinhas amarelas [...] e veio espetá-las no concrôo do objeto. [...] **– ' Pronto. É o Aldaz Navegante...'** [...]". (ROSA, 1972, p.121, grifos do autor).

As duas últimas versões da narrativa acompanham, de um lado, a definitiva aproximação dos namorados e, de outro, a rapidez com que a enxurrada leva a matéria-marinheiro na viagem que se afasta do mote original e, inversamente, torna-se exemplar para a experiência do amor:

> Segredando-se, Ciganinha e Zito se consideram, nas pontinhas da realidade. – **"Hoje está tão bonito, não é? Tudo, todos, tão bem, a gente alegre... Eu gosto deste tempo..."** E: - **"Eu também, Zito. Você vai voltar sempre aqui, muitas vezes?** E: - **"Se Deus quiser, eu venho..."** E: - **"Zito, você era capaz de fazer como o Audaz Navegante? Ir descobrir os outros lugares?** E: - **Ele foi, porque os outros lugares ainda são mais bonitos, quem sabe?..."** (ROSA, 1972, p.121, grifos do autor)

Miguilim e Brejeirinha aproximam-se quanto à capacidade de criar histórias, pois ambos libertam o poder de imaginar a fim de compreenderem os fatos do cotidiano: enquanto ela procura compreender o amor, brincando de inventar, o protagonista de "Campo geral" retrata nas histórias sua dor em vista das perdas (da cachorra e do irmão). Aproximando Brejeirinha a outras personagens artistas de Guimarães Rosa, de "Pirlimpsiquice", por exemplo, Lélia Parreira Duarte (2004, p.45) comenta :

> Como Brejeirinha, el autor es sensible para percibir la belleza y sus peligros, así como el tenue límite que separa el estío y la lluvia, la integración amorosa y la incomprensión, la organización y el caos. Por eso mismo, con una presencia silenciosa y atenta que se parece a la de la Madre, y con un trabajo minucioso y artístico de elaboración textual, jugando a ser loquito como Brejeirinha, él realiza um ejercicio de liberación, propio del

> que es loquito y artista y, por eso mismo, puede enfrentar y vencer, por um instante, el miedo a la propia muerte.

Em "Pirlimpsiquice", pela primeira vez, aparece o ambiente escolar entre as imagens da infância, remetendo ao aprendizado formal. Nesse conto, as personagens se preparam para a apresentação de uma peça teatral proposta pelo professor Dr. Perdigão, "Os filhos do Doutor Famoso", drama em cinco atos. Originárias das lembranças de um dos participantes da peça, já adulto, a narrativa compõe-se do acontecimento anunciado com espanto visível desde o primeiro parágrafo do conto – "Aquilo na noite de nosso teatrinho foi de Oh." (ROSA, 1972, p.39) – que aparece duplamente marcado tanto pela interjeição "oh", quanto pelo uso do pronome demonstrativo "aquilo" indicativo do que não pode ser nomeado. O narrador, em seu relato autodiegético, conta eventos ocorridos em três dias de dissimulações para esconder a verdadeira peça dos demais colegas. À dificuldade em se recompor com precisão as cenas do ocorrido no dia da apresentação da peça, apesar de impressionante – "[...] Ainda hoje adiante, anos, a gente se lembra: mas, mais do repente que da desordem, e menos da desordem do que do rumor [...]" (p.39) - mesclam-se indagações sobre o destino dos colegas: "[...] 'E o em-diabo pretinho Alfeu, corcunda?' [...]" (ROSA, 1972, p.39).

A tentativa de compreender o incrível daquela noite parece motivar o narrador à rememoração dos fatos, relatando a relevância de acontecimentos anteriores à grande estréia. Na rememoração, o evento da representação do teatro, ansiosamente aguardado pelos alunos, sobressai ao ensino ou à significação do espaço escolar, como em texto da literatura francesa em que "[...] a sala de aula serve apenas de pano de fundo para as atividades da personagem; episódios mais ou menos importantes podem se desenrolar ali sem que, no entanto, o ensino ou a vida escolar sejam descritos ou julgados." (LAUWE, 1991, p.343).

Há a transgressão, nesse conto, desse tipo de aprendizado formal já que a peça a ser representada é subvertida ao se criarem outras versões para a primeira, dando espaço a

pseudo-histórias: "Precisávamos de imaginar, depressa, alguma outra estória, mais inventada, que íamos falsamente contar, embaindo os demais no engano. E, de Zé Boné, ficasse sempre perto um, tomando conta." (ROSA, 1972, p.40-41). À inventada para despistar os demais alunos (Tãozão e Mão-na-Lata), segue-se a história criada pelo colega Gamboa, que havia ficado de fora da peça: "De fato, circulava outra versão, completa, e por sinal bem aprontada, mas de todo mentirosa. Quem a espalhara? O Gamboa, engraçado, de muita inventiva e lábia, que afirmava, pés juntos, estar dono da verdade." (ROSA, 1972, p.42).

Sem dúvida, não é possível dizer que exista o mesmo intuito na inserção do teatro no romance de formação, quando em Goethe, por exemplo,

> Meister acredita poder resolver o conflito de sua origem burguesa e suas aspirações a uma formação universal e a um desenvolvimento harmonioso de suas qualidades latentes pela dedicação ao teatro, a uma atividade artística, *de representação*, em que seria permitido ao burguês comportar-se com a mesma dignidade e graça de um nobre, cultivando assim suas qualidades. (MAAS, 2000, p.222)

Dr. Perdigão deixa transparecer esse desejo inicialmente, preocupado com a formação dos alunos; há, todavia, a força da criação emergente do mundo infantil que inibe esse objetivo primeiro, abrindo espaço para a explosão da criatividade, para o estranhamento da realidade e do outro:

> As crianças entre si constroem uma sociedade à parte, em seu nível e que, quando é livremente edificada, lhes permite uma vida mais autêntica. A relação se estabelece entre semelhantes, entre “pares”. Olhando uma criança, a pequena personagem observa fenômenos em nível, que lhe concernem e que ao mesmo tempo lhe ensinam a estranheza do “outro”. (LAUWE, 1991, p.155)

Imbuídas pela magia do "transviver", as personagens-atores confundem-se com suas histórias, absortas num mundo ficcional e isoladas (ou protegidas?) do rigor da imposição adulta e escolar representada pelo Dr. Perdigão em constate exaltação à importância da arte:

"Representar é aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade. [...] Longa é a arte e breve a vida..." (ROSA, 1972, p.41-42).

As versões da peça em "Pirlimpsiquice", assim como as modificações da personagem Brejeirinha para a história do audaz navegante, fazem parte da viagem ao mundo da invenção, da liberdade de criação. As personagens, inicialmente, não se dão conta do poder de inventar e não criam nova versão do drama com o intuito de usar essa liberdade. Pouco a pouco o jogo, a brincadeira de ocultar fatos, o encantamento do ato de representar prende-os e a finalidade prática – manter o sigilo da peça verdadeira – fica em segundo plano:

> Mas, a outra estória, por nós tramada, prosseguia, aumentava, nunca terminava, com singulares-em-extraordinários episódios, que um ou outro vinha e propunha: o "fuzilado", o "trem de duelo", a máscara: "fuça de cachorro", e, principalmente, o "estouro da bomba". (ROSA, 1972, p.41)

Estimulados pela criatividade infantil, os garotos rompem os tênues limites entre ficção e realidade, em atitude de subversão às normas pela atividade artística, que culmina no dia exato da apresentação; o imaginado, as histórias imbricadas (a do professor, a inventada pelos atores e a do Gamboa) confundem verdade e mentira - "Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver?"(ROSA, 1972, p.47). A viagem dos pequenos artistas se conduz nos entremeios da irregularidade da arte, em novo território, imersos em ilusões estimulantes. O imaginário sobressai ao real e, ao mesmo tempo, confunde-se com fatos desencadeadores de outra realidade, mais próxima, talvez, do universo infantil da magia do contar, da habilidade de criação e recriação de cada um dos garotos. Brejeirinha, sozinha, consegue atrair ouvintes para sua narrativa ao principiar uma história por eles motivada, já as personagens de "Pirlimpsiquice", juntas, sentem-se envolvidas pelo prazer de atuar e estimuladas a participar do processo de criação artística e seu encantamento.

É em clima de encantamento que um viajante aprendiz atravessa fronteiras, na narrativa de "Nenhum, nenhuma", entre sonho e realidade. Enquanto em "Pirlimpsiquice" a representação da realidade se distancia do individual e mistura-se na projeção exterior de uma história, a viagem do Menino aproxima-se da tentativa de reconstruir imagens individuais provenientes da memória de um "eu" que faz e se desfaz no entrecruzamento de presente, passado e futuro, dissipados na tênue (e imaginária) linha temporal, onde se misturam imagens de um Menino, de uma Moça e um Moço, um Velho e uma Velha, em projeção simultânea do tempo que parece ser o grande personagem do conto e a viagem metáfora de sua passagem.

A rememoração de fatos, nesse conto, recupera o contínuo de uma realidade imensurável misturando tempo da narração e da história de um Menino, visitante:

> Dentro da casa-de-fazenda, achada, ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias, passaram-se e passam-se, na retentiva da gente, irreversos grandes fatos-reflexos, relâmpagos, lampejos-pesados em obscuridade. A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar. Ou talvez não tenha sido numa fazenda, nem no indescoberto rumo, nem tão longe? Não é possível saber-se, nunca mais. (ROSA, 1972, p.50).

O primeiro parágrafo do conto, constituído de períodos simples, denuncia imprecisão, exposta em substantivos abstratos e adjetivos cujas significações remetem a clarões de lembranças em meio à viagem pela escuridão do passado – "[...] fatos-reflexos, relâmpagos, lampejos-pesados em obscuridade.[...]". A indefinição do local dos acontecimentos, que parece ser numa mansão (fugindo da memória, talvez) próxima a algum rio, é reiterada pela oração alternativa "ou talvez não tenha sido" e pela interrogação. Nessa vaga abertura, abruptamente, a oração adversativa que introduz o segundo parágrafo - "Mas um menino penetrara no quarto, no extremo da varanda, onde se achava um homem sem aparência [...]" (ROSA, 1972, p.50) – insere a personagem infantil cuja trajetória de descobertas se acompanha na diegese.

O enigma dessa viagem consiste em não se poder precisar se o espaço descrito corresponde a um local visitado pelo Menino ou, apenas, a visões de um sonho do narrador adulto que tenta unir fios do passado e emoldurar a essência do tempo. Traços literários diluem-se entre o gênero poético e o romanesco. De um lado, as imagens dessa viagem pela memória concentram-se em linguagem sonora e sugestiva e delas o passado emerge em belíssimas descrições (extra) sensoriais, como a visão da renda antiga que se desfaz nas linhas do tecido e do tempo.

> **Tênue, tênue, tem de insistir-se o esforço para algo remembrar,** da chuva que caía, da planta que crescia, **retrocedidamente, por espaço,** os castiçais, os baús, arcas, canastras, **na tenebrosidade, a gris pantalha**, o oratório, registros de santos, **como se um pedaço de renda antiga, que se desfaz ao se desdobrar** [...]. (ROSA, 1972, p.52, grifos do autor)

De outro lado, a representação de fragmentos esparsos, comuns às narrativas modernas, que rompem com a ilusão de totalidade do mundo e apontam para a crise estética e social, corroboram a forma romanesca. A introspecção psicológica em "Nenhum, nenhuma", exemplar em Primeiras Estórias, projeta a marca prosaica na inspeção das lembranças ou, nas palavras de Auerbach (1994, p.488-489), camadas que se libertam da seqüência temporal exterior. Ana Paula Sá e Souza Pacheco (2002, p.57), ao analisar “Nenhum, nenhuma”, considera que

> [...] a maior beleza do conto esteja no modo como une a dificuldade de representar o passado à dificuldade de reaver uma identidade, a crise da representação à crise de identidade, mostrando como a arte só existe em relação com a vida. A forma difícil de “Nenhum, nenhuma” fala disso e de um esforço de reaver a integridade perdida, que corresponde, noutro plano, ao esforço do escritor, quando a arte se mostra como recusa da reificação.

A dificuldade de representação do passado pode ser observada, na diegese, ao se tentar recompor o caminho percorrido pelo Menino, continuamente entrecortado de dúvidas e hesitações: "[...] agora é que assoma, muito lento, o difícil clarão reminiscente, ao termo

talvez de longuíssima viagem, vindo ferir-lhe a consciência. [...]" (ROSA, 1972, p.51). É desconhecida a motivação da viagem, sem que se possa explicitar o início desse percurso: "Àquela casa, como e por que viera ter o Menino? Talvez, em desviada viagem, sem pessoas da família. Sua estada esperara-se para mais curta, do que foi?" (ROSA, 1972, p.51). A ruptura, em momentos desse traçado, evidencia a importância da experiência e não do impulso inicial ou motivador, esclarecido apenas no final da narrativa. O Menino conhece, na viagem pela casa, representações da vivência na imagem do homem sem aparência (o não reconhecimento de si mesmo)

> [...] sem aspecto tenta agora parecer-se com outro – um desses velhos tios ou conhecidos nossos, deles o mais silencioso. Mas, segundo se apurou, não era. Alguém mais, e os dois, o ignorado e o sabido, se perturbam. (ROSA, 1972, p.50)

Na imagem da velha velhíssima, vê confundido o fim e o começo da vida:

> Diziam ao Menino, demonstravam-lhe: que a Velhinha não era sombração, mas sim pessoa. Sem que lhe soubessem o verdadeiro nome, chamavam-na a "Nenha". Ela ficava tão quieta, no meio da alta cama de torneados, o catre com cabeceira dourada, que ali quase se sumia, nos panos, algo inviolável em sua exigüidade, e respirava. (ROSA, 1972, p.53)

Reconhece o transbordante amor e a beleza na Moça e entende a abnegação e o sacrifício por amor com o Moço:

> A Moça, de formosura tão extremada, vestida de preto, e ela era alta, alva, alva; parecia estar de madrinha num casamento, ou num teatro? Ela carregou o Menino, cheirava a vem de verde e a rosa, mais meigo que as rosas cheiram, mais grave. (ROSA, 1972, p.53)

> Soturno, nervoso, o Moço não podia entender, considerar no impeditivo. Porque a Moça explicava: que não a morte do pai, nem da velhinha Nenha, de quem era a tratadeira. Falou:- "**Mas a nossa morte...**"[...]. (ROSA, 1972, p.55, grifos do autor)

Ao lado do Moço, o Menino parte de volta para casa e com ele se confunde na garupa de um cavalo, nos moldes de narrativas cavaleirescas: "A viagem devia de ser longa, com aquele Moço, que falava com o Menino, com ele tratava mão por mão, carecia de selar palavras. [..] Ah, ele tinha ira desse moço, ira de rivalidades.[...] (ROSA, 1972, p.57). No final

da narrativa, há dois encontros: na diegese, entre o Menino e os pais; no discurso, entre narrador e protagonista:

> Nunca mais soube nada do Moço, nem quem era, vindo junto comigo. Reparei em meu pai, que tinha bigodes. Meu pai, estava dando ordens a dois homens que era para levantarem o muro novo, no quintal. Minha Mãe me beijou, queria saber notícias de muita gente, olhava se eu não rasgara minha roupa, se tinha ainda no pescoço, sem perder nenhuma, os santos de todas as medalhinhas. (ROSA, 1972, p.57)

Compreende-se, no final do conto, outro significado da viagem do Menino que se pauta na compreensão do relacionamento dos pais, aparentemente, distantes um do outro: "'**Vocês não sabem nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!...**'" (ROSA, 1972, p.57). Além do percurso realizado pelas crianças-aprendizes na diegese, a aventura dessas viagens consiste em experimentar os caminhos possíveis da imaginação e da arte: nas águas do Aldaz Navegante, na tripla representação do drama ou no nebuloso passeio de um Menino.

No conto "A menina de lá", há a viagem simbólica de passagem da personagem do plano terreno para o transcendente. Pode-se dizer que a personagem Nhinhinha realiza um percurso diferente daquele analisado nas narrativas selecionadas para este trabalho, em campo distinto da aprendizagem ou da formação. Entre o mundo de cá e o de lá, ela vive no limiar do real e do sobrenatural, destoando, inclusive, do comportamento comum da criança:

> Não que parecesse olhar ou enxergar de propósito. Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia. " – Ninguém entende muita coisa que ela fala..." – dizia o Pai, com certo espanto. (ROSA, 1972, p.20)

Trata-se de outra travessia, percurso ou passagem, menos de conflitos da personagem infantil com o mundo adulto do que da representação simbólico-discursiva que a personagem adquire.

> A personagem permanece viva após a travessia – "era mais um vivo cor-de-rosa" – num tempo e numa espacialidade míticos, situados no interior do sistema literário. "Lá", ela se eterniza com seu modo próprio de falar ou fazer poesia, ao lado de seus parentes já mortos, as demais personagens consagradas da literatura infantil. (MOTTA, 1996, p.142).

Graças ao uso que faz das palavras, inventadas, conhecidas apenas em seu mundo transcendente, ela pode ser aproximada de Miguilim e Brejeirinha, já que todos recriam a realidade pela palavra. No que se refere ao percurso, ela atravessa o mundo dos vivos para adentrar e viver no dos mortos, dispensando o confronto, subjetivo ou objetivo, com o universo dos adultos.

3 O CONTATO COM A NATUREZA NO PERCURSO DE APRENDIZAGEM

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.[3]
(Correspondances, Charles Baudelaire*)*

A presença da natureza na literatura remonta ao clássico gênero épico, quando o homem, alheio ao domínio de seu destino, podia tê-la em seu favor e receber dádivas ou ser alvo da ira dos deuses, sucumbindo em face de tormentas e infortúnios provenientes de calamidades naturais. Fauna e flora conjuntas desafiam a vaidade humana, ousada, em circunstâncias mítico-literárias em que a força da natureza inibe a coragem, expressão motivadora do heroísmo:

No mar tanta tormenta, e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida!
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade aborrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme, e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?
(CAMÕES, 1999, p.47)

A pequenez humana em contraposição à grandiosidade da descoberta de novos saberes inscreve, para sempre na memória coletiva, as imagens do embate entre homem e natureza, cuja vitória humana assinala o poder, a glória e a presença definitiva do homem sobre a terra, até então colocada em segundo plano.

---

[3] A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos:
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares. (tradução de Ivan Junqueira)

Vencedora ou vencida, a atuação humana cantada na poesia épica pode-nos dizer menos dos resultados desse aparente desequilíbrio na luta pela expansão territorial do que a respeito da beleza estética propiciada pelas imagens desse confronto:

> Quando o sol deixou as belezas do mar e galgou o brônzeo céu a fim de luzir para os imortais assim como para os homens mortais sobre a terra produtora de espelta, eles chegaram a Pilos, a bem construída cidade de Neleu. (HOMERO, 1997, p.29)

De Homero a Camões, do clássico ao neoclássico, cantam-se feitos heróicos entremeados à fúria da natureza mítica, emblemática ao ser instaurada no imaginário literário com contornos de deuses ou monstros. Na modernidade, a harmonia entre homem e natureza aparece tanto nos devaneios de Rousseau, precursor do ideal romântico, quanto na reconciliação de todos os sentidos por ela despertados na proposta simbolista.

A primeira descrição da paisagem brasileira remete à observação extasiada do olhar desbravador. Embora não provoque a mesma apreensão registrada nas epopéias dos pioneiros navegantes, imersos em medo e curiosidade em face do novo, a vastidão da nossa paisagem chamou de imediato a atenção de nossos colonizadores:

> E assim seguimos o nosso caminho por este mar – de longo – até que na terça-feira das Oitavas de Páscoa – eram os vinte e um dias de abril – estando da dita ilha distantes de 600 a 670 léguas, conforme dados dos pilotos, topamos alguns sinais de terra: uma grande quantidade de ervas compridas, chamadas botelhos pelos mareantes, assim como outras a que dão o nome de rabo-de-asno. No dia seguinte – quarta-feira manhã – topamos aves a que os mesmos chama de fura-buchos. Neste mesmo dia, à hora de vésperas, avistamos terra! Primeiramente um grande monte, muito alto e redondo; depois, outras serras mais baixas, da parte sul em relação ao monte e, mais, terra chã. Com grandes arvoredos. Ao monte alto o Capitão deu o nome de Monte Pascoal; e à terra, Terra de Vera Cruz. (CAMINHA apud CASTRO, 1985, p.75-76)

A descrição de vastos campos e abundante vegetação será presença constante em nossa literatura, da informativa ao romantismo, seja para mapear a terra colonizada, seja para afirmar a identidade nacional. Ao se retomar o espaço regional, escritores como Guimarães

Rosa não só resgatam a paisagem sertaneja – e os costumes do sertanejo – como também exploram as possibilidades de reconstrução lingüística e imagética das regiões.

Antes de se considerarem as intrínsecas relações entre a natureza e o aprendizado da personagem-criança, cabe ressaltar que as descrições da paisagem sertaneja têm merecido atenção de estudiosos da obra rosiana.

Flávio Wolf Aguiar[4], ao descrever o processo de transculturação e modernização pela qual passou o país, ao lado de outros escritores da América Latina, destaca Guimarães Rosa:

> O processo chegou ao seu apogeu no período do pós-guerra desse século. Nesse período afirmou-se uma geração de transculturadores. No Brasil, Guimarães Rosa – em contos e em *Grande sertão: veredas* – procura pensar esse processo a partir de um olhar projetado nas sociedades modernas avançadas e fundadoras de um novo tempo no sertão. O choque, fatalmente, ocorre com a sociedade do homem rústico, tradicional. Como incorporar esses dois mundos? Essa é a grande preocupação do escritor que opera uma transculturação criativa no gênero do romance e funda um estilo próprio de narrar, apropriando-se da oralidade. Fazendo o trabalho de anotação prévia, cria um estilo peculiar que procura abranger os dois mundos.

Ao coletar dados no sertão, o escritor apropria-se da vivência em meio às veredas. O material é remanejado das cadernetas para a ficção, em notável intensidade criativa e (re)criadora. O agrupamento de vocábulos e dados coletados no sertão em viagens, agregados ao seu conhecimento de outras línguas, oferece a dimensão de um escritor-aprendiz em constante refinamento lingüístico-documental; das anotações de cadernetas ao texto poético-literário, o caminho trilhado é de "trabalho, trabalho, muito trabalho", como diz Guimarães Rosa na entrevista a Günter Lorenz. Expressão retomada por Edna Maria F. S. Nascimento[5] ao apresentar artigo intitulado "O texto rosiano: documentação e criação", em que faz um levantamento de expressões do autor para apresentar seu aspecto de documento e criação, baseando-se tanto na obra como também em cartas do autor:

---

[4] Anotações de aula do minicurso oferecido no Seminário Internacional Guimarães Rosa em Belo Horizonte, em agosto de 1998, intitulado “O pacto demoníaco e o pacto letrado em Guimarães Rosa”.

[5] NASCIMENTO, Edna Maria F. S. Metalinguagem natural e produção discursiva. Esse texto é uma cópia distribuída pela professora nas aulas da pós.

> O emprego desses termos do código é utilizado por Guimarães Rosa como recurso para imprimir aos personagens ao universo e ao enredo, coerência e veracidade. Com o uso deles, o autor introduz no discurso os diferentes níveis de linguagem: dialetos, regionalismos, empréstimos, ou seja, modos de falar que retratam e caracterizam um ambiente, uma pessoa, uma época, uma profissão. Esses termos acumulam duas semióticas: têm um sentido denotado e conotam um conjunto de condições sócio-culturais.
>
> A incorporação desse saber "armazenado" ao texto roseano torna o seu discurso dialógico, um tecido de vozes: do autor, do personagem, do narrador, do personagem-narrador, de outros autores, da cultura brasileira, de outras culturas.

Viajante do sertão, convivendo com vaqueiros diariamente em sua excursão a Minas e munido de cadernetas, Guimarães Rosa observou pessoas, ouviu causos e conheceu a região; recolheu material que, esteticamente trabalhado, está transfigurado em sua obra em que o autor retrata os falares, os costumes, a religiosidade do povo, o que lhe confere a denominação de escritor regionalista, sem que se perca a dimensão universal. O sertão de Guimarães Rosa "[...] é um artifício, ainda que ligado metonimicamente à sua região de origem, pelo lastro da documentação." (ARRIGUCCI JUNIOR, 1994, p.12)

O sertão e suas particularidades não são apenas matéria para veicular a expressão estética; o sertão de Guimarães é recriado e torna-se essência de sua obra – "[...] este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. (ROSA, 1994, p.31) - na medida em que representa o homem integrado à natureza, à sua origem primitiva, que ainda não faz distinção entre o bem e o mal. A inovação lingüística rosiana busca, também, a palavra original, única.

Nota-se a preocupação do escritor em elaborar e (re)elaborar a língua ao se verificarem seus manuscritos, confirmando a fixação pela palavra perfeita, transcendente. Interessante observar que o autor reúne seu material artístico no espaço do sertão, organiza anotações de viagens e relatos orais e busca, na expressão do sertanejo, a linguagem primordial, que esteja livre de marcas do mundo socialmente organizado. A essência de sua linguagem poética somente um universo que ainda mantém relações próximas com a natureza – ora harmoniosas,

ora conflitantes – pode oferecê-la. Em outras palavras, apenas o mundo arcaico, atemporal e que se organiza ciclicamente pela natureza, é capaz de representar, na obra rosiana, o universo, a alma e a existência humanas:

> [...] nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. (ROSA, 1994, p.31-33)

Uma das entradas para a compreensão da prosa de Guimarães Rosa é estudar seu interesse pela lapidação do vocábulo, desde as anotações de viagem até a metamorfose estético-literária.

Nas narrativas da obra de estréia, em que as relações entre personagens e natureza já aparecem de modo intenso, é possível considerar definitiva sua intervenção no desfecho da história: os contos "O burrinho pedrês" e "Corpo fechado" mostram a salvação pela proximidade com animais. O conto "São Marcos" explora, em especial, a intersecção entre homem, natureza e linguagem e põe em evidência o espaço, percebido antes e após a cegueira na transição do protagonista.

João/José passa a perceber a natureza por outros sentidos, ao ver-se cego e perdido na mata. Não mais a visão, que naquela circunstância de nada lhe adiantava, mas apenas os demais sentidos eram capazes de devolver-lhe a capacidade de reconhecimento de um lugar. Caminhando entre cipós, na escuridão, a personagem descobre que é capaz de prosseguir e quase alcançar a saída do mato: "Vamos! Eu conheço o meu mato, não conheço? Seus pontos, seus troncos, cantos e recantos, e suas benditas árvores todas – como as palmas das minhas mãos." (ROSA, 1972, p.251).

O protagonista, antes racionalista convicto, procura experimentar pela primeira vez o instinto de direção, já que está cego, nessa caminhada de reconhecimento do caminho e descoberta de outras sensações. Concomitantemente ao contato com a natureza e as sensações interiores mais primitivas, selvagens, dá-se a fragmentação da linguagem, numa espécie de retrocesso às formas onomatopaicas, imitativas do mundo natural, aparentemente buscando a diluição do código pré-estabelecido, que se interpõe entre a percepção da realidade e a realidade apresentada.

O código lingüístico, carregado de marcas sociais, que indicam a organização do conhecimento, fragmenta-se, simbolizando a instauração do caos e admitindo a possibilidade de uma outra ordem, fora do controle da razão. "Canso-me. Vou. Pé por pé, pé por si... Peporpe. Peporsi... Pepp or pepp, epp or see... Pepe orpepe, heppe Orcy..." (ROSA, 1972, p.252)

João/José, apesar da tentativa de (re)integrar-se à força da natureza, ainda necessita daquela advinda de outros saberes que possam ajudá-lo nessa trajetória. Rememorando avisos premonitórios e a reza brava que lhe fora ensinada, o protagonista encontra forças para sair do mato. Todavia, uma vez que se abrem outras possibilidades para a experimentação do mundo e de si mesmo, não é mais possível ver do mesmo modo; a visão desliza do nível inferior ao superior e adota uma perspectiva de profundidade:

> Mas, recobrara a vista. E como era bom ver!
> Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo do angelim verde, de vagens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgam-se três qualidades de azul. (ROSA, 1972, p.255)

Em contraposição a essa nova visão, a descrição do céu, antes da cegueira, é restrita ao campo de visão imediato, instantâneo e menos profundo:

> Bobagens! No céu e na terra a manhã era espaçosa: alto azul, gláceo, emborcado; só na barra sul do horizonte estacionavam cúmulos, esfiapando

> sorvete de coco; e a leste subia o sol, crescido, oferecido – um massa-mel amarelo, com favos brilhantes no meio a mexer. (ROSA, 1972, p.227)

A mudança de visão, fruto de outra sensibilidade, dá-se num movimento próximo ao rito iniciático, como aponta Tieko Yamaguchy Miyazaki (1979, p.94-95), em seu ensaio "A antecipação e a sua significação simbólica em 'São Marcos`, de Guimarães Rosa" e caracteriza a superposição do transcendente ao imanente; do poético ao prosaico. O discurso do narrador, antes preso ao olhar impregnado de imagens traduzidas pelo discurso comum, corriqueiro e proveniente de outros olhares acorrentados ao trivial, é reconstruído em nova ordem, capaz de perceber a realidade pelo viés de outros sentidos esquecidos ou temporariamente adormecidos e só então despertados pela necessidade de sobrevivência.

A retomada desse conto acentua a preocupação do escritor em explorar as descrições poeticamente, a partir do olhar de um protagonista também aberto ao aprendizado, um neófito em espaço singular. Apesar de não se tratar da personagem criança, alguns pontos estabelecem contatos com as narrativas que retratam o universo infantil, a saber, a força da natureza, a linguagem, a aprendizagem e a transição entre mundos.

No percurso das personagens infantis, a força da natureza exerce papel fundamental: para Tiãozinho, ela está representada na participação ativa dos bois que intercedem, magicamente, em favor do menino; em "As margens da alegria" e "Os Cimos", as descobertas do Menino acontecem, sobretudo, pela observação da natureza que se alterna de acordo com a sensibilidade da personagem em face dos acontecimentos; na narrativa de Brejeirinha, a paisagem passa a integrar a história inventada pela contadora-criança; os elementos da fauna e da flora despertam em Miguilim medo, compaixão, felicidade, entre outros sentimentos, contribuindo para o amadurecimento do protagonista, além de lhe mostrar o mundo da magia e da superstição, graças aos costumes dos adultos de antever acontecimentos nos sinais emanados por pássaros, animais e mudanças da estação, como mostrarão as análises a seguir.

3.1 Fauna e flora no caminho do aprendiz

"Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual." (ROSA, 1972, p.3)

Assim se inicia o livro de estréia de Guimarães Rosa: contando a história de um burrinho, sobrevivente triunfante de uma enchente e salvador de dois tropeiros. A narrativa primeira de Sagarana demonstra o destaque do autor para os animais em sua obra, já sugerido em Magma, como aponta Maria Célia Leonel (2001, p.13), ao relacionar "O burrinho pedrês" e dois poemas,"Boiada" e "Chuva":

> Na transposição dos poemas para o conto, em primeiro lugar, ocorre modificação por adição maciça. Trata-se, no primeiro poema, do gado que, martelando em atropelo, vem do sertão, dá trabalho aos vaqueiros e, finalmente, "rola cansado". "Chuva", por sua vez, narra-descreve as implicações desse fenômeno no universo da natureza e no do homem do campo.

Traço marcante na obra de Guimarães Rosa, homem e natureza se completam, não apenas na paisagem, como também no desenrolar das histórias. Há equilíbrio nesse contato, até cumplicidade quando a busca é de conhecimento ou autoconhecimento. Se há forças adversas, causadas por fenômenos naturais – como a enchente do conto de abertura – o auxílio chega pela natureza animal.

> A sua participação sentimental na arte de criação literária só se opera através de uma generalizada simpatia, de uma indulgente e às vezes irônica compreensão, formada na base do ceticismo e da experiência humana. E estes movimentos sentimentais do sr. Guimarães Rosa aproveitam ainda mais aos bichos do que aos homens. São bichos os personagens mais comoventes, mais simpáticos e bem tratados de *Sagarana*. [...] E nesse dom de tratar os bichos como personagens, de dar-lhes vitalidade e verossimilhança na representação literária, está uma das faculdades mais originais e poderosas da arte do sr. Guimarães Rosa. (LINS, 1994, p.69)

Simpatia marcada desde Magma, quando o autor já apresenta interesse "[...] pelo retrato – sempre empático – dos animais, esmerando-se na escolha de nomes, adjetivos e verbos, para com eles constituir a frase a um tempo fiel e bela [...]" (LEONEL, 2000, p.239) até Ave, palavra:

> Quando pensamos, porém, na presença de animais na obra rosiana, lembramos, em primeiro lugar, o burrinho pedrês e outros animais de *Sagarana* (Rosa, 1967) e não as representações dos zôos e dos aquários de *Ave, palavra*. De fato, o burrinho, cuja marca "no quarto esquerdo dianteiro", ainda que meio apagada, é um coração, fixa-se indelevelmente na memória do leitor pela enorme simpatia que desperta. (LEONEL, 2000, p.239)

Ao deslocarem-se no espaço da diegese – em viagem – as crianças aprendizes deparam-se com elementos da natureza – fauna e flora – em contato direto, que lhes ensinam a conhecer o outro e a reconhecer-se, simultaneamente. Ao amadurecer sentimentos ou entendê-los melhor, a personagem compreende os tênues limites entre o mundo adulto e o infantil; compreende, também, os limites plausíveis entre razão e emoção. Em "Pirlimpsiquice" e "Nenhum, nenhuma" não ocorre o contato com o universo natural, em vista de o espaço ser a escola no primeiro e a casa – sem contornos definidos – na segunda narrativa.

Em "Conversa de bois", "Os cimos", "As margens da alegria", "Partida do audaz navegante" e "Campo geral", o contato direto com a natureza é evidente e compreender em que medida, ao lado do tema da viagem, o espaço da natureza contribui para o aprendizado no percurso de formação da criança-aprendiz, é a proposta desta parte da aproximação entre as narrativas. Além disso, recuperar-se-ão outras, mesmo que a personagem infantil não esteja presente, quando se fizer necessário estabelecer pontos de contato com a análise apresentada, visto que a proximidade entre homem e natureza é tematizada desde o primeiro conto de Sagarana, "O burrinho pedrês". A natureza é aquela que ainda mantém contato direto com o

ser humano, confundindo-se em sua trajetória e fornece elementos para se conhecerem as sensações que aproximam o homem à sua natureza primordial.

Do reino das fadas, do tempo em que animais, plantas e ações humanas estavam interligados, é desse espaço-tempo, sem marcas, sem limites, que surge a narrativa de "Conversa de bois". Nesse conto, observa-se a natureza-mãe que ensina, dá lições e participa diretamente do aprimoramento humano. Postos lado a lado, homens e bois no mesmo nível narrativo, na diegese, compartilham da condição actancial de personagens, mas com funções diferentes: os bois se descobrem, mas parecem ter sua iniciação no mundo dos homens apenas para mostrar o quanto a razão pode ser opressora, quando se afasta da sensibilidade natural; mais do que isso, aliada à arrogância do "saber" e do conhecimento, figurativizados pela história do boi Rodapião – que adiante será retomada -, pode confundir os sentidos, encobrindo defesas inatas do ser humano.

A proximidade com a natureza, representada na relação com os bois, exerce papel importante na etapa de amadurecimento da personagem infantil, enquanto tenta compreender os acontecimentos trágicos de sua vida.

Destaca-se o momento enigmático do encontro entre o pensar dos bois e do homem, partindo-se do princípio de que, para a exteriorização dos sentimentos de Tiãozinho e a concretização do percurso – crescer interiormente e rebelar-se contra Seu Agenor –, é imprescindível esse contato direto com a natureza. Sem poder usar a palavra para se defender ou a força física, resta-lhe a ligação com os animais para lutar em meio à pobreza e ao sofrimento.

É desse modo que os bois passam a apresentar suas reflexões e tomam consciência de sua existência:

> Então, Brilhante – junta do contra-coice, lado direito – coçou calor, e aí teve certeza de sua própria existência. Fez-se descer à pança a última bola de massa verde, sempre vezes repassada, ampliou as ventas, e tugiu:
> "Boi... Boi... Boi..."

> [...]
> "Nós somos bois... Bois-de-carro... Os outros, que vêm em manadas, pra ficarem um tempo-das-águas pastando na invernada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros, esses todos não são como nós..." (ROSA, 1972, p.292)

Afirmam sua existência, na condição privilegiada de bois de carro, enquanto negam a dos demais, já que a linguagem articulada é dominada apenas pelo grupo liderado por Brilhante, o primeiro a se pronunciar, seguido por Brabagato, Capitão, Buscapé, Canindé, Dansador, Namorado e Realejo, oito bovinos responsáveis pelo carro de bois de seu Agenor Soronho, cujos acompanhantes são Tiãozinho e o cadáver do pai.

Ao doce da rapadura mescla-se o amargo da morte; para o menino, esse amargo tem gosto de mágoa e ressentimentos guardados, já que seu silêncio se faz presente "Tiãozinho quase não tem fala, mas Soronho brande a vara e brada seu mau-humor." (ROSA, 1972, p.294), ao contrário da fala dos bois, manifestação inquietante em discurso direto do pensamento recém-descoberto: "Boi... Boi... Boi..." (ROSA, 1972, p.290)

Sua voz é marcada, explicitamente, pelo discurso direto em raras ocasiões: uma única vez se dirige a Seu Agenor, para atender ao seu chamado "– Já vou, seu Soronho... Já vai..." (ROSA, 1979, p.298) e para falar com os bois: "- Quieto, Buscapé!... Sossega, meu boizinho bom... – clama o menino guia." (ROSA, 1979, p.292), "- Ôa, Namorado!..." [...] "- Ôa, Namorado!..." (ROSA, 1979, p.300). Suas reações, descritas pelo narrador-focalizador, limitam-se a atitudes de medo e encolhimento diante da aspereza do carreiro. A revolta, o ódio e o desejo de vingança fixam-se na solidão de seus pensamentos, reconhecidos graças ao discurso indireto livre que permite acompanhar a constância de sua dor, seja na viagem, seja na rememoração dos dias de sofrimento do pai em casa:

> Às vezes [...] chorava, de noite, quando pensava que ninguém não estava escutando. Mas Tiãozinho, que dormia ali no chão, no mesmo cômodo da cafua, ouvia, e ficava querendo pegar no sono, depressa, para não escutar mais... Muitas vezes chegava a tapar os ouvidos, com as mãos. Malfeito! Devia de ter, nessas horas, puxado conversa com o pai, para consolar... Mas aquilo era penoso... Fazia medo, tristeza e vergonha, uma vergonha que ele

> não sabia bem por que, mas que dava vontade na gente de querer pensar em outras coisas... E que impunha, até, ter raiva da mãe... (ROSA, 1972, p.299)

Tem-se a impressão de que, no trajeto das seis léguas, amadurecem seus pensamentos, aparentemente interligados aos dos bois, contra o carreiro que explodem em palavras, num misto de desespero e arrependimento, como se ele tivesse saído de um transe, após a queda mortal de Seu Agenor Soronho:

> - Virgem, minha Nossa Senhora!... Ôa, ôa, boi!... Ôa, meu Deus do céu!...
> [...]
> Arrepelando-se todo. Chorando. Como um doido. Tiãozinho.
> - "Meu Deus! Como é que foi isto?!... Minha Nossa Senhora!..." – Sentado na beira dum buraco. Com os pés dentro do buraco. – "Eu tive a culpa... Mas eu estava meio cochilando... Sonhei e gritei... Nem sei o que foi que me assustou..." – Com os bois olhando. Olhando e esperando. Calmos. Bons. Mansos. Bois de paz. E sem atinar com o que fazer – "Minha Virgem Santíssima que me perdoe!... Meus boizinhos bonitos que me perdoem!... Coitado do seu Agenor! Quem sabe se ele ainda pode estar vivo?!..." – Fazer promessa. Todos os santos. Rezar depressa. E gente chegando. (ROSA, 1979, p.323)

O narrador acompanha a visão dos animais, inusitada no conjunto de contos de Sagarana. A adoção desse ponto de vista apresenta implicações significativas para a leitura e interpretação desse conto, visto que ele não se apresenta isolado: o conhecimento de mundo do garoto está intrinsicamente relacionado ao dos bois, promovendo a nuance mágica e insólita da narrativa, vista sob o prisma da natureza, representada pelos bois.

Apesar de a visão dos bois e do menino estarem imbricadas, ao último não é delegado o poder de fala; os bois tomam a palavra por ele e parecem capazes de perceber a realidade e o sofrimento por meio de outro campo perceptivo, proveniente de um universo desconhecido do homem, de outro saber. Ao mesmo tempo, refutam a capacidade de pensar como se esta denotasse uma espécie de maldição ou alguma condição de sofrimento, como reflete Realejo, resmungando, no diálogo com Canindé:

> - Podemos pensar como o homem e como os bois. Mas é melhor não pensar como o homem...

> - É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar?...
> - É engraçado: podemos espiar os homens, os bois outros...
> - Pior, pior... Começamos a olhar o medo... o medo grande... e a pressa... O medo é uma pressa que vem de todos os lados, uma pressa sem caminho... É ruim ser boi-de-carro. É ruim viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor – tudo, pensado, é pior... (ROSA, 1972, p.294)

A referência à consciência do medo, capacidade exclusivamente humana, sugere desde as primeiras palavras dos bois que o ato de pensar é uma faculdade que amplifica a dor. A história do boi Rodapião, relatada pelo boi Brilhante, entrecruzando-a à seqüência dos acontecimentos da narrativa principal, é a comprovação da premissa de que a lógica não é capaz de garantir a sobrevivência.

> "Estou andando e procurando... As coisas pequenas vêm vindo, lá de trás, na cabeça minha, mas não encontro as coisas grandes, não topo com aquilo, não..."
> [...]
> "Achei a coisa, aquilo!... Foi o boi que pensava de homem, *o-que-come-de-olho-aberto*..."
> - Era o boi Rodapião... (ROSA, 1972, p.301)

O relato que se segue ilustra a capacidade investigativa de Rodapião, aproximando-o da cientificidade humana: "Olhava e olhava, sem sossego. Um dia só, e foi a conta de se ver que ninguém achava jeito nele. Só falava artes compridas, idéia de homem, coisas que boi nunca conversou." (ROSA, 1972, p.302). A utilização da lógica por Rodapião, única entre os bois, ajudava-o a conhecer o pasto ou conseguir alimento facilmente:

> "Outra vez, boi Rodapião disse: - Quando o boi Carinhoso ficou parado, na beirada do valo do pasto, e não quis comer de jeito nenhum, o homem veio e levou o boi Carinhoso no curral, e pôs p´ra ele muito sal, no cocho... Se nós ficarmos também sem comer, todos, parados na beirada do valo, o homem nos dará milho e sal, no curral, no cocho grande... – E ele fez assim mesmo, e aquilo deu certo; e boi Rodapião comeu sal muito e ficou alegre. Nós, não." (ROSA, 1972, p.306)

A narração de Brilhante diz que a lógica traz benefícios até o acontecimento fatal que leva à morte o boi Rodapião, traído por seu pensamento lógico-racional. Ao tentar encontrar

água, o boi chega a conclusões equivocadas, pois não é capaz de pressentir os perigos da descida, levado apenas pela reflexão teórica:

> E Brilhante: ... "Mas boi Rodapião foi espiando tudo, sério, e falando: - Em todo lugar onde tem árvores juntas, mato comprido, tem água. Lá, lá em-riba, quase no topo do morro, estou vendo árvores, um comprido de mato. Naquele ponto tem água! – e ficou todo imponente, e falou grosso: - Vou pastar é lá, onde tem aguada perto do capim, na grota fresca!...
> "Eu também olhei p´r´a ladeira, mas não precisei nem de pensar, p´ra saber que, dali de onde eu estava, tudo era lugar aonde boi não ir."
> (ROSA, 1972, p.311-312)

Sagaz, Brilhante foi capaz de reconhecer o perigo, enquanto Rodapião, cego pelo pensamento, não o pressentiu e logo sucumbiu:

> "Escutei o barulho dele: boi Rodapião vinha lá de cima, rolando poeira feia e chão solto... Bateu aqui em baixo e berrou triste, porque não pôde se levantar mais do lugar das suas costas..."
> [...]
> "Ajudar eu não podia e nem ninguém... chamei os outros, que não vinham e não estavam de se ver... Aí, olhei p´ra o céu, e enxerguei coisa voando... E então espiei p´ra baixo e vi que tinham chegado e estavam chegando desses urubus, uns e muitos... E fui-m´embora, por não gostar de tantos bichos pretos, que ficaram rodeando aquele boi Rodapião."
> - E nunca se soube se tinha água no alto do morro, então? (ROSA, 1972, p.312)

Em seu livro Guimarães Rosa ou a Paixão de Contar*:* Narrativas de Sagarana, Gilca Machado Seidinger (2004), ao analisar a narrativa de Rodapião, localiza-o no nível hipodiegético, apresentando a dificuldade em se relacionar as instâncias dos narradores:

> Esboça-se a complexa estrutura de encaixe que, conforme Nelly Novaes Coelho (1991, p.258), caracteriza o estilo rosiano, estrutura já apontada antes por Walnice Nogueira Galvão (1972) em *As formas do falso*. Constatar que o narrador extradiegético conta ao narratário que Timborna contou que a irara contou a história de Tiãozinho e, também, que este contou a si próprio a história de Didico, e que Brilhante contou aos demais bois do carro que Rodapião contou aos bois seus companheiros a história de Carinhoso, traz elementos suficientes para ver em "Conversa de bois" a tematização da arte e do mistério da narrativa.
>
> Isso coloca, por outro lado, dificuldades quanto à análise das relações entre as instâncias da história, da narração e do discurso, conforme propõe a narratologia genettiana. Não se trata *da* história, mas *das* histórias, e a multiplicidade dos níveis narrativos não permite uma análise que apenas siga, linearmente, qualquer uma das instâncias. (SEIDINGER, 2004, p.125)

Ainda, quanto ao modo de inserção dessa narrativa à principal, Gilca M. Seidinger (2004, p.133-134) aponta marcas temporais da narração de Brilhante como "índices de oralidade" que se intercalam de maneira fragmentada aos acontecimentos da viagem do carro de bois. Quanto à motivação temática, ressalta que há um efeito moralizador, aproximando-a ao gênero da fábula e da parábola, concluindo que essa narrativa permite a exposição de

> toda a visão de mundo e da "filosofia dos bois". A relação temática que ela estabelece com a história do menino funda-se no princípio de valorização do raciocínio intuitivo e está baseada no contraste, na medida em que o raciocínio discursivo e lógico da personagem Rodapião leva-o à morte, enquanto a intuição, que marca a relação entre os bois, as coisas e o menino, os conduz ao resultado favorável. A narrativa de Brilhante também tem, ainda que indiretamente, efeitos sobre aqueles que a ouvem, pois os prepara para a conjunção com o menino. (SEIDINGER, 2004, p.157)

É importante o posicionamento crítico da autora, visto que se trata de uma análise detida da estrutura narrativa de "Conversa de bois" que vem ao encontro do olhar deste trabalho sobre o mesmo conto. Em face do intuito desta análise de investigar, em primeiro lugar, de que modo se realiza o percurso da personagem infantil e sua representação narrativa, pretende-se recuperar o ponto comum entre o pensar dos bois e o do menino. Interessam mais de perto as considerações de Seidinger, quando a autora caracteriza o predomínio do "raciocínio" intuitivo sobre o lógico-discursivo.

Além do raciocínio intuitivo, pode-se dizer que Tiãozinho, diante da morte do pai, entra em contato com a natureza instintiva dos animais; juntos animais e ser humano desencadeiam a ação principal do relato – a morte de Seu Agenor. Conhecer a transição da vida para a morte, figurativizada pela presença do pai morto e reconhecer o crescente sentimento de vingança contra o carreiro propiciam o aprendizado da liberdade na passagem da infância para o mundo adulto.

> O animal é freqüentemente o caminho pelo qual a criança descobre a natureza. Ora ele oferece por ele mesmo a imagem da variedade da vida em

> suas formas mais diversas, mais estranhas, ora são as leis da existência que se revelam através deste ou daquele aspecto particular.
> (LAUWE, 1991, p.289)

Em "São Marcos", viu-se desabrochar outra sensibilidade, sobrenatural, com a perda da visão e do senso de localização e chegar ajuda pela palavra mágica, simbólica, convertida no discurso em palavra poética; em "Conversa de bois", é da natureza que advém a resposta às dores do menino: da descoberta da linguagem e dos pensamentos dos bois abre-se a possibilidade de reagir à opressão do padrasto.

Se a aproximação entre bois e menino é também uma forma de se refutar a lógica humana como sendo incapaz de fornecer explicações para os fatos, sobretudo para o olhar infantil que ainda está em fase de experimentação, de aprendizado do mundo, o contato com a natureza parece, nesse contexto, tornar-se a força que garante a sobrevivência da criança no mundo adulto. Tiãozinho não conta histórias; ele não verbaliza sua dor, apesar de se ter acesso aos seus pensamentos pela focalização interna.

As vozes, que põem em discurso a experiência e o aprendizado do menino, pertencem a um narrador que ouve de outros narradores, caracterizando o distanciamento espácio-temporal entre a origem da narrativa e o relato. O distanciamento do tempo e do espaço pode ser perceptível em camadas da memória: a voz coletiva da tradição dos contos de fada - "[...] que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas." (ROSA, 1972, p.287) - é retomada por Manuel Timborna que, por sua vez, também cria uma fábula para dar origem ao relato, dizendo tê-la ouvido de uma irara:

> - Ora, ora!... Esses é que são os mais!... Boi fala o tempo todo. Eu até posso contar um caso acontecido que se deu.
>
> - Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...
>
> - Feito! Eu acho que assim até fica mais merecido, que não seja.

> E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro, onde, com a palhada de milho e o algodoal de pompons frouxos, se truncam as derradeiras roças da Fazenda dos Caetanos [...] (ROSA, 1972, p.288)

A presença ativa de animais na narrativa de "Conversa de bois" aparece desde o início, quando se atribui a um animal (a irara) a origem da história de Tiãozinho, até a participação direta dos bois, sensíveis ao sofrimento do menino, no desenvolvimento da diegese, dando contribuição decisiva para o desfecho.

Em "Os cimos" e "As margens da alegria", de Primeiras Estórias, há interferência de animais no percurso de aprendizagem da personagem. A visão do belo, na primeira viagem do Menino, chega-lhe pela imagem de um peru: "Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração." (ROSA, 1972, p.4)

A impressionante beleza das cores da ave recém-descoberta - "Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia." (ROSA, 1972, p.4) já tomava conta dos pensamentos da criança de tal forma que ela pensava "só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança [...]." (ROSA, 1972, p.5), envolvida que está pelo prazer daquela visão. Para Ana Paula Sá e Souza Pacheco (2002, p.15) há presença, nesse conto, do idílico romântico na recuperação da beleza quando a personagem toma contato com a natureza, "[...] mesmo que *essa* natureza esteja confinada às margens da modernização, e justamente porque, assim à margem, ela pode mostrar de volta o que está aquém da destruição [...]".

Abruptamente, o garoto não só descobre que sua visão da beleza foi roubada pela morte, no aprendizado das perdas, constatando que "[...] num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam [...]" (ROSA, 1972, p.6), como também vê a terrível imagem de outro peru, agora novo, bicando a cabeça degolada do antigo:

> Mas: não. Não por simpatia companheira e sentida o peru até ali viera, certo, atraído. Movia-o um ódio. Pegava de bicar, feroz, aquela outra cabeça. O menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo.
> Trevava. (ROSA, 1972, p.7)

É da natureza que retorna a alegria, pela visão de um vagalume:

> Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria. (ROSA, 1972, p.7)

O ensinamento da natureza, nesse conto, prepara para o momento mais delicado da viagem do menino em "Os cimos", quando a alternância de tristeza e alegria advém da possibilidade de perda da mãe:

> Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. Vinha, porém, só com o Tio, e era uma íngreme partida. [...] fingia apenas que sorria, quando lhe falavam. Sabia que a Mãe estava doente. (ROSA, 1972, p.168)

Da natureza e dos brinquedos, pouco a pouco, o consolo para a tristeza do Menino vem chegando para preencher seu mundo solitário:

> Ele estava sozinho no quarto. Mas o bonequinho macaquinho não era mais o para a mesa de cabeceira: era o camarada, no travesseiro, de barriguinha para cima, pernas estendidas. (ROSA, 1972, p.170)
>
> Mas o tucano, sem falta, tinha sua soência de sobrevir, todos ali o conheciam, no pintar da aurora. Fazia mais de mês que isso principiara. Primeiro, aparecera por lá uma bandada de uns trinta deles, vozeantes, mas sendo de-dia, entre dez e onze horas. Só aquele ficara, porém, para cada amanhecer. Com os olhos tardos tontos de sono, o bonequinho macaquinho em bolso, o Menino apressuradamente se levantava e descia ao alpendre, animoso de amar. (ROSA, 1972, p.173)

Numa insistente repetição do desejo da cura da mãe, interiormente, na solidão e no silêncio de seu mundo, o Menino que tem por aliadas a visão positiva do pássaro e a companhia do macaquinho-brinquedo, recebe a notícia de que a mãe está bem: "Ao quarto

dia, chegou um telegrama. O Tio sorriu, fortíssimo. A Mãe estava bem, sarada! No seguinte-depois do derradeiro sol do tucano – voltariam para casa." (ROSA, 1972, p.175)

A natureza, nesses contextos, não só ensina, mas também parece ser a única testemunha do sofrimento da criança, em sua formação, ao lado dos brinquedos, refletindo suas dores na transição do aprender:

> A natureza nem sempre é percebida globalmente. Os elementos que a compõem são freqüentemente associados à criança segundo um simbolismo clássico. Encontramos uma identidade de natureza entre tal elemento particular e uma imagem da criança. Em outras passagens, a simbiose entre as crianças e certos elementos predomina, ou então a criança, situada diante de um deles, descobre através deste elemento um novo significado da existência. (LAUWE, 1991, p.275)

A recuperação da beleza feita pela natureza, segundo Ana Paula Pacheco (2002, p.15), lembra o idílio romântico, pois conserva a crença no poder restaurador da poesia.

> A permanência do belo se faz do que esse olhar de Menino, ou de homem que vê o Menino, recorta e retém da natureza capaz de surpreender e ensinar – o peru, o vaga-lume, depois o tucano -, mesmo que *essa* natureza esteja confinada às margens da modernização, e justamente porque, assim à margem, ela pode mostrar de volta o que está aquém da destruição e do roubo daquilo que, em sua onipotência, o Menino julgava ser seu por pertencimento.

3.2 Recriação da natureza: veredas no percurso de formação

> Escuta, eu não quero contar-te o meu desejo
> Quero apenas contar-te a minha ternura
> Ah se em troca de tanta felicidade que me dás
> Eu te pudesse repor
> - Eu soubesse repor –
> No coração despedaçado
> As mais puras alegrias da tua infância!
> ("O impossível carinho", Manuel Bandeira)

O sofrimento, a dor, a perda estão visivelmente representados nos contos "Conversa de bois", "As margens da alegria" e em "Os cimos". Viu-se, já, a predominância do silêncio nessas personagens, retratadas em seu mundo, em observação constante do exterior. No

deslocamento do aprendiz, em meio às dores silenciosas, a natureza exerce função mediadora, na diegese, entre esse mundo interiorizado e a abertura para o conhecimento do outro, no caso, da vida adulta. Ao capturar, pela focalização interna essas sensações do mundo infantil e colocá-las em sintonia direta com a natureza, o narrador-focalizador transmuta-as em imagens poéticas em seu discurso, sobretudo nos contos de Primeiras Estórias.

Do aprendizado das perdas para o aprendizado do amor, Brejeirinha de "Partida do audaz navegante" promove a abertura luminosa para o espaço ao redor. Em meio à chuvinha fina de um dia nublado, as histórias de uma menina - brejeira, brincalhona, poetinha - clareiam o ambiente em oposição ao doloroso aprendizado das personagens anteriormente retratadas. Na etapa de formação, compreender o significado do sentimento amoroso faz parte do conhecimento do outro e de si mesmo.

Mais do que o olhar infantil, nesse conto, acompanham-se as palavras da personagem-narradora, uma segunda voz do nível intradiegético[6] que recompõe a realidade observada (o relacionamento entre a irmã e o primo), com o auxílio da imaginação criadora. Na tentativa de compreender os eventos, abre-se a possibilidade de recriá-los, modificá-los, quando a personagem intervém nos acontecimentos, de algum modo, pela palavra, pela criação. A sensibilidade infantil é extravasada em invenção, transformação do real; a experiência desse sentimento (ou do que se quer conhecer sobre ele) é transmutada, no mundo da menina, em representação ficcional. Deslocar o referente de seu contexto (o estrume de gado), atribuindo-lhe novos contornos na história secundária (ele se torna o Aldaz navegante) a fim de se materializar esteticamente o narrado, é o ápice da tensão entre a experiência sensorial e a experimentação ficcional; entre a linguagem puramente referencial que possibilita o

[6] Na terminologia de Gérard Genette (1995), nesse nível, encontra-se a personagem-narradora que conta histórias "secundárias" enquanto participa da história principal.

conhecimento do mundo e a possibilidade de interferir na realidade pelo viés da linguagem simbólica.[7]

Ambiente propício para narrar histórias, o desenvolvimento das ações acontece em meio à chuva[8]. No conto, duas histórias estão imbricadas: a descoberta da personagem-protagonista em sua trajetória de aprendiz e a construção ficcional de um viajante. Há, nesse conto, o distanciamento e a aproximação constantes da focalização externa, que caracteriza a personagem, o ambiente,

> Brejeirinha se instituíra, um azougue de quieta, sentada no caixote de batatas. Toda cruzadinha, traçadas as pernocas, ocupava-se com a caixa de fósforos. A gente via Brejeirinha: primeiro, os cabelos, compridos, lisos, louro-cobre; e, no meio deles, coisicas diminutas: a carinha não-comprida, o perfilzinho agudo, um narizinho que-carícia. (ROSA, 1972, p.115)

e instaura a sensação de intimidade entre narrador e espaço, dando a impressão de que se tem uma testemunha dos fatos. Essa sensação provoca a proximidade entre narração e fato narrado que, imbricados, tornam quase palpável a cena. Há marcas discursivas - como "a gente" – que ultrapassam os limites da diegese, conduzindo o leitor pelo discurso e causando a sensação de temporalidade simultânea aos eventos narrados. Trata-se de valioso recurso para dar a impressão ao leitor de que se torna ouvinte da história de Brejeirinha que se mostra intensa tanto na narração de sua história quanto nas questões dirigidas à família.

---

[7] A linguagem simbólica manifesta-se na criança nos dois primeiros anos de vida, antes de ser organizada em códigos lingüísticos. Trata-se de uma forma de auto-expressão, na acepção de Barry J. Wadsworth (1989, p.52), “[...] a criança constrói símbolos (que podem ser únicos) sem constrangimentos, invenções que representam qualquer coisa que ela deseja. Há aqui uma assimilação da realidade [...]”. O autor retoma Piaget e ressalta que os jogos simbólicos contribuem para o desenvolvimento cognitivo e afetivo da criança. “Desse modo, quando a linguagem se revela insuficiente ou é inapropriada na visão da criança, o jogo simbólico passa a ser um fórum de idéias, de pensamentos e de coisas afins.” (WADSWORTH, 1989, p.53).

[8] Segundo o *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER & CHEERBRANT, 2001) “[...] a chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela. [...] A chuva vinda do céu fertiliza a terra, é o que traz à luz a lenda grega de Dânae. Encerrada por seu pai em uma câmara subterrânea de bronze para não se arriscar a ter filho, ela recebe a visita de Zeus, sob a forma de chuva de ouro, que penetra por uma fenda do teto, e do qual ela se deixa engravidar. Simbolismo sexual da chuva considerada esperma e simbolismo agrário da vegetação, que tem necessidade da chuva para se desenvolver, reúnem-se aqui estreitamente."

Ao tentar compreender a necessidade do conhecimento formal, a criança-aprendiz exercita seu pensamento filosófico com indagações que aproximam, dialeticamente, o saber da ciência ao dos sentimentos: " [...] 'Eu vou saber geografia.' Ou 'Eu queria saber o amor...' [...] '– Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?'- Brejeirinha especulava.[...]" (ROSA, 1972, p.116). Na disputa entre razão e sensibilidade, conflituosas no percurso da descoberta e do conhecimento dos matizes da realidade, vence o devaneio:

> Eles [os adultos] sabem, acreditam que sabem, dizem que sabem... Demonstram para a criança que a Terra é redonda, que ela gira em torno do Sol. Pobre criança sonhadora, quanta coisa não és obrigada a escutar! Que libertação para o teu devaneio quando deixas a sala de aula para galgar a encosta, a tua encosta! Que ser cósmico é uma criança sonhadora! (BACHELARD, 1988, p.122)

Rara imagem no conjunto das narrativas selecionadas, o ato de ler (ou a presença de uma leitora, Ciganinha) introduz no ambiente elemento desencadeador de criações imaginárias: "[...] Ciganinha lia um livro; para ler ela não precisava virar página. [...]" (ROSA, 1972, p.116). Estimulada pelo clima de leitura, Brejeirinha "poetista" aventura-se na arte de narrar e rouba a atenção de Ciganinha das páginas do livro para conduzi-la a outra história: a aventura do audaz navegante, cujo protagonista é seu primo e enamorado:

> "**Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-õ-onge no mar, navegante que o nunca-mais, de todos**?" Zito sorri, feito um ar forte. Ciganinha estremecera, e segurou com mais dedos o livro, hesitada. (ROSA, 1972, p.117, grifos do autor)

O cenário escolhido para a narração da viagem é o riacho; espaço idílico remonta ao *locus amoenus* poético, onde se encontra a paz para a experimentação do sentimento amoroso, livre, em contato com a natureza e se valoriza a razão sensitiva da infância, na acepção de Rousseau[9].

---

[9] A *razão sensitiva*, para Rousseau , consiste no exercício da liberdade dos sentidos (olfato, audição, paladar, tato e visão), que constitui a base para o desenvolvimento da razão intelectual, exposta na obra *Emílio*. Nesta obra, persegue-se o homem natural, desde a infância (seu espelhamento) até a idade adulta. A natureza sinaliza a passagem da infância para a adolescência.

> A manhã é uma esponja. Decerto, porém, Pele rezara os dez responsos a Santo Antônio, tãoquanto batia os ovos. Porque estourou manso o milagre. O tempo temperou. Só era março – compondo suas chuvas ordinárias. Ciganinha e Zito se suspiravam. Soltavam-se a galinhas do galinheiro, e o peru. Saía-se, ao largo, Nurka. O céu tornava a azul? (ROSA, 1972, p.118)

O contato direto com o espaço úmido, cheio de vida borbulhante, ativa a "recitação" de Brejeirinha. Verdejante, a descrição leve, delicada compõe o cenário lírico de extensão complementar ao estado amoroso em que se encontram as personagens: "Ciganinha e Zito, numa pedra, que dava só para dois, podiam horas infinitas; apenas, conversando ainda feito gente trivial." (ROSA, 1972, p.119). Nesse quadro, a efervescência da vida, metaforizada pela abundância de água e força vital por todos os lados, transborda na narrativa da aventura, metáfora segunda do ímpeto de viver novas experiências.

> Brejeirinha já pulando de novo. Disse que o dia estava muito recitado. Voltava-se para a contramargem, das mais verdes, e jogava pedras, o longe possível, para Nurka correndo ir buscar. Depois, se acocora, de entreter-se, parece que já está até calçada de um sapatinho só. (ROSA, 1972, p.120)

As imagens da criança e da infância estão em harmonia com o pulsar da vitalidade; estão em consonância com o borbulhar de sonhos, desejos e criatividade, latentes nessa fase:

> Ao lado de toda esta gama de características que se estende da ingenuidade comovente à seriedade e gravidade, passando pelo aspecto bom diabinho, àquela da bela-criança-frágil, da personagem orgulhosa e corajosa, é preciso reservar um lugar importante a uma série que concerne à efervescência da vida, próxima de sua fonte. A criança é impulsiva, ardente, apressada, curiosa a respeito de tudo, freqüentemente entusiasta. Ela quer tudo, imediatamente, e quer muito. (LAUWE, 1991, p.67)

Integrada totalmente à natureza, livre no campo e absorta pelo espaço, a personagem infantil aproxima-se da proposta de formação humana de Rousseau, para quem o homem deve voltar à sua origem integrado à natureza, vivendo solitariamente, feliz, de modo puramente

instintivo e sensorial, independente do outro, mas totalmente dependente da natureza em contraste com o adulto.

A personagem não é mera expectadora dos acontecimentos ao redor que recebe, passivamente, ensinamentos advindos da natureza. Ela atua sobre o espaço, contamina-se pelas sensações externas, sente-se motivada a interagir com o meio e, ao mesmo tempo, nele se inspira para inventar histórias. Longe das agruras do mundo adulto, com o qual Tiãozinho e o Menino já mantêm contato, a imagem de totalidade em "Partida do audaz navegante" prevalece em detrimento da ruptura predominante em "Conversa de bois", "As margens da alegria" e "Os cimos":

> Ora, de certa forma, a infância é o mundo da compreensão da totalidade. Seja por estar alheio às cisões e contradições do mundo, seja por sublimá-las pelo poder transgressor e deformador da imaginação, ainda liberta das amarras da "consciência", o *nino* tem (ou crê que tem) o domínio do sentido. A perplexidade começa a se instalar quando o sentido passa a escapar-lhe, quando a percepção de si como indivíduo o diferencia dos outros – quando, enfim, ele percebe que o mundo é outro que não ele. (GOBBI, 1993, p.239)

A construção de outro mundo, ficcional, desvia (ou suspende) o reconhecimento dos limites entre a realidade e a imaginação, pois ameniza o choque causado pela revelação de limites entre o eu e o outro, ainda desconhecidos na infância. Criam-se, assim, em histórias inventadas a partir do imaginário infantil, pequenas veredas – no sentido rosiano - para o árido trânsito de descobertas na aprendizagem.

> "Hoje está tão bonito, não é? Tudo, todos, tão bom, a gente alegre... Eu gosto deste tempo..." E: - "Se Deus quiser, eu venho..." E: - "Zito, você era capaz de fazer como o Audaz Navegante? Ir descobrir os outros lugares?" E: - "Ele foi, porque os outros lugares ainda são mais bonitos, quem sabe?" (ROSA, 1972, p.121)

3.3 Miguilim, a natureza e o reconhecimento do mundo

Verbo ser
Que vai ser quando crescer?
Vivem perguntando em redor. Que é ser?
É ter um corpo, um jeito, um nome?
Tenho os três. E sou?
Tenho de mudar quando crescer? Usar outro nome, corpo e jeito?
Ou a gente só principia a ser quando cresce?
É terrível, ser? Dói? É bom? É triste?
Ser; pronunciado tão depressa, e cabem tantas coisas?
Repito: Ser, Ser, Ser. Er. R.
Que vou ser quando crescer?
Sou obrigado a? Posso escolher?
Não dá para entender. Não vou ser.
Vou crescer assim mesmo.
Sem ser Esquecer.
Carlos Drummond de Andrade

A personagem Miguilim de "Campo geral", em seu mundo sensível, inquiridor em contato direto com a natureza aceita conceitos poético-filosóficos. As indagações, no poema de Drummond, que se sucedem à questão-base, comumente apresentada à criança – "O que você vai ser quando crescer?" – expõem o pressuposto de que não é possível ser antes de crescer; ou, ainda, é possível não querer ser mesmo ao crescer e, ao mesmo tempo, enriquecendo o título do poema. Crescer e ser, ao se observar com profundidade a questão corriqueira, revelam oposições só perceptíveis pelo jogo conceitual instaurado, paradoxal à primeira vista. O medo de "ser" intensifica-se quando se imagina a transformação em outro ser – "É terrível, ser? Dói? É bom? É triste?" – ou, ainda, quando se propõe a não obrigatoriedade de ser - "Sou obrigado a? Posso escolher?".

Em "Campo geral", é Miguilim que vive o paradoxo do ser, estimulado a entender a profusão de sentimentos ou, ao menos, as diferenças entre eles. A personagem colhe respostas

aqui e ali para questões sobre a existência no mundo adulto, quer seja baseadas na experiência de outro menino (seu irmão menor), quer seja na dos adultos[10]:

> "Dito, como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?" [...] – "Rosa, quando é que a gente sabe que uma coisa que vai não fazer é malfeito?" [...] "- Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?" [...] "Vaqueiro Jé: malfeito como é, que a gente se sabe?" (ROSA, 1976, p.51)

Observa-se, em "Campo geral", a trajetória de um herói em conflito com a realidade e que tende a transfigurá-la pela palavra. Os conflitos entre o certo e o errado, instaurados desde os primeiros anos da infância, revelam a formação de sua visão de mundo pautada na observação crítica dos adultos e de si mesmo em face do outro; ao vivenciar a experiência, Miguilim não se limita a questioná-la para reconhecê-la matriz de suas histórias. A personagem descobre, desde cedo, a inevitável passagem do tempo, somente suspensa, quando posta em moldura ficcional.

Em seus conflitos, a personagem Miguilim apresenta certas peculiaridades de introspecção psicológica e tem sua existência iluminada, passo a passo, enquanto percorre seu caminho de indagações a respeito do sentido do mundo, que o aproxima da criança simbólica:

> Na criança simbólica, a tristeza é existencial, associada ao conhecimento implícito da natureza e do sentido das coisas e da vida. Outros tipos de personagens manifestam uma tristeza reativa às condições que lhe são impostas pela sociedade ou à descoberta dos grandes problemas: o sofrimento, a doença, a morte. Alguns, como Proust ou Loti crianças, parecem hiperemotivos, de temperamento ansioso e triste. A gravidade e a seriedade são comuns a crianças de diferentes tipos. Elas não fazem o papel de sua própria existência, vivem-na totalmente. (LAUWE, 1991, p.66)

---

[10] Para Paulo César Carneiro Lopes (2000, p.6), as questões de Miguilim mostram a descoberta da essência da liberdade: “Depois, com variações às vezes interessantíssimas mas mantendo sempre a essência da pergunta, que revela a essência do seu drama, continua buscando auxílio com diversas pessoas. As respostas são as mais variadas e interessantes, mas nenhuma o satisfaz plenamente. Ele sabe que está diante de uma questão que só ele pode decidir. Diante dele, independente da maior ou menor gravidade do problema, o que está colocado, na prática, é a questão da liberdade. O que é liberdade? Como lidar com ela?”

Em seu aprendizado e em busca de respostas para suas questões, no caminho das experiências doces e amargas, a criança-aprendiz do "romancinho" na acepção de Henriqueta Lisboa ou no poema, segundo o autor Guimarães Rosa, liga-se ao espaço da natureza de tal modo que é quase impossível dissociá-la do contato com a vegetação e com os animais. Essa aparência indissociável se deve ao fato de se estender a manifestação de sensações da personagem para o espaço; a compreensão de sentimentos como o amor, a morte, o medo, as pequenas perdas dá-se, muitas vezes, no contato com a natureza, já que se trata do espaço privilegiado na narrativa. O interior da casa é compartilhado com animais, misturando humano e não-humano por toda parte. Dessa forma, a participação da natureza na vida cotidiana dos habitantes do Mutum ultrapassa a mera paisagem para encontrar significativa existência tanto para os habitantes (sob o olhar atento das personagens para os sinais por ela transmitidos) quanto para a representação ficcional, simbólica. A natureza adquire sentido mágico para os habitantes do sertão, ao provocar medo e respeito simultaneamente[11].

Na trajetória da formação do menino Miguilim, podem ser observados vestígios dessa magia oriunda da sabedoria popular, das tradições locais que interpretam os sinais de ventos, chuvas, sons de animais, entre outros, em sua construção imaginária, típica do mundo infantil e do universo sertanejo. Tais imagens são também reinterpretadas no ângulo das incertezas do menino[12].

---

[11] Ao apontar a relação entre o sertanejo e o espaço quanto à expansão das crendices e feitiçarias, Maria Cristina Cortez Wissenbach (1999, p.72) diz que “[...] pela relação simbiótica que [os sertanejos] mantinham com o meio, na visão de mundo dos habitantes do interior a natureza revestia-se de um sentido mágico, despertando no caipira, no caboclo, por seus sons e ruídos, um misto de temor e de respeito. "

[12] Segundo Charles Brenner (1975, p.227), do ponto de vista psicanalítico, a criança acredita por um período nas crenças e superstições que lhe contam: "A magia e a superstição são definidas, de maneira simplificada, como conseqüências da crença em que os pensamentos e as palavras de alguém possam influenciar e mesmo controlas outras pessoas e os objetos de seu meio. Como os psicanalistas descobriram, todas as crianças passam por uma fase onde acreditam piamente nisso. [...] Apenas gradualmente a criança aprende a separar o fato externo da fantasia desejada, para testar a realidade, como dizem os psicanalistas. [...] mesmo quando a capacidade individual de testar a realidade está bem desenvolvida, a tendência para pensar magicamente, como as crianças habitualmente fazem, ainda persiste em nós mais ou menos, e em muitos de nós bem mais do que menos."

Ao temer, pela primeira vez, a morte prematura, Miguilim acredita ouvir o anúncio da tristeza no barulho de pássaros:

> Ah, não devia de ter decorado na cabeça a data desses dias! Sempre de manhã já acordava sopitado com aquela tristeza, quando os bem-te-vis e pass´os-pretos abriam o pio, e Tomezinho pulava da cama tão contente, batia asas com os braços e cocoricava, remedando o galo. De noite, Miguilim demorava um tempo distante, pensando na coruja, mãe de seus saberes e poderes de agouro. – "É coruja, cruz?!" Não. O Dito escutava com seriedades. Só era só o grito do enorme sapo latidor. (ROSA, 1976, p.39)

O medo da morte, aliado à crença no mau agouro anunciado pelo pio da coruja, impregna a imaginação de Miguilim, espaço aberto ao sincretismo. O grunhir do porco, animal associado às más previsões, na tradição popular, e amaldiçoado, na tradição judaica, amplifica o temor da personagem:

> Porque a alma dele temia gritos. No sujo lamoso do chiqueiro, os porcos gritavam, por gordos demais. Todo grito, sobre ser, se estraçalhava, estragava, de dentro de algum macio miolo – era a começação de desconhecidas tristezas. [...] (ROSA, 1976, p.39)

Com a sensação de morte próxima, o barulho de animais intensifica os temores da personagem. Em outras circunstâncias, o mato aparece na diegese como espaço simbólico das provas pelas quais passa o herói, sozinho, para aprender a coragem, ou, ao menos, saber controlar o medo.

> Mas o pai não devia de dizer que um dia punha ele Miguilim de castigo pior, amarrado em árvore, na beirada do mato. Fizessem isso, ele morria de estrangulação do medo? Do mato de cima do morro, vinha onça. Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato? Só o pai de Joãozinho mais Maria, na estória, o pai e a mãe levaram eles dois, para desnortear no meio da mata, em distantes, porque não tinham de comer para dar a eles. Miguilim sofria tanta pena, por Joãozinho mais Maria, que voltava a vontade de chorar. (ROSA, 1976, p.13)

Na história de Joãozinho e Maria, ele encontra o reflexo de suas dores, conforto, talvez, para a condição de desamparo em que vive. Pobres e crianças, traços simétricos entre

as histórias apontam o cruzamento de dores e a proximidade entre "Campo geral" e o percurso das personagens descrito em contos da tradição popular. Nessas narrativas encontram-se conflitos da condição humana, registrados desde a infância – medo, amor, perdas, solidão, carência, dificuldades de ser criança. Segundo Bruno Bettelheim (1980, p.19), é de suma importância o papel dos contos de fadas na formação psicológica da criança, pois em seus heróis ela pode encontrar a si mesma, ajudando-a a enfrentar obstáculos com uma crença na possibilidade de dominar as dificuldades da vida futura:

> O conto de fadas, em contraste, toma estas ansiedades existenciais e dilemas com muita seriedade e dirige-se diretamente a eles: a necessidade de ser amado e o medo de uma pessoa de não ter valor; o amor pela vida e o medo da morte. Ademais, o conto de fadas oferece soluções sob formas que a criança pode apreender no seu nível de compreensão. [...] Os contos ensinam que quando uma pessoa assim o fez, alcançou o máximo, em segurança emocional de existência e permanência de relação disponível para o homem; e só isto pode dissipar o medo da morte.[...].

Para Walter Benjamin (2002, p.58)

> A criança consegue lidar com os conteúdos do conto maravilhoso de maneira tão soberana e descontraída como o faz com retalhos de tecidos e material de construção. Ela constrói o seu mundo com os motivos do conto maravilhoso, ou pelo menos estabelece vínculos entre os elementos de seu mundo.

Não se pretende dizer que “Campo geral” seja narrativa de estrutura ou forma que se assemelhe a dos contos maravilhosos, mas apenas sugerir a proximidade entre as narrativas quanto ao trágico início desses contos maravilhosos e a história do protagonista. André Jolles (1974, p.201) considera que a

> [...] forma do Conto [maravilhoso] é justamente aquela em que a disposição mental em questão se produz com seus dois efeitos: a forma em que o trágico é, ao mesmo tempo, proposto e abolido. Isso já se percebe na combinação dos incidentes e dos dados. [...] Sevícias, desprezo, pecado, arbitrariedades, todas estas coisas só aparecem no Conto para que possam ser, pouco a pouco, definitivamente eliminadas e para que haja um desfecho em concordância com a moral ingênua.

Ao lado de "Campo geral", as narrativas de "Conversa de bois", "Partida do audaz navegante", "As margens da alegria" e "Os cimos" apresentam questões conflituosas desencadeadas pelo confronto entre mundo infantil e adulto que são descortinadas sem a presença de soluções reconfortantes, como nos contos maravilhosos. A formação é reiterada em cada narrativa e a luta individual do protagonista em seu percurso de aprendizagem fica exposta nos interstícios da realidade histórica e social de que faz parte a infância retratada, mesmo que envolvida pelo discurso poético que a preserva. A magia da natureza, fruto de superstições ou contada em causos de terceiros, presente nessas narrativas, encontra-se no limite, sempre rosiano, da razão. O desfecho desses contos, por sua vez, prefere à fórmula "felizes para sempre" o final "foram infelizes e felizes, misturadamente", como diz o narrador do conto de Tutaméia, "A vela ao diabo". (ROSA, 1969, p.23).

No percurso de aprendizagem em "Campo geral", Miguilim terá que vencer os obstáculos de passagem da infância para o mundo dos adultos e precisará encontrar dentro de si a força para ultrapassá-los, em meio às angústias que o atormentam e sob condições agravantes da pobreza do sertão, que rompe a aura mágica do longe, muito longe dos contos de fadas. Ao ser incumbido de uma tarefa, por exemplo, – levar comida para o Pai, na roça – Miguilim ganha forças para atingir o objetivo, pois se sente pleno de responsabilidade:

> De daí, Miguilim tinha de traspassar um pedaço de mato. Não curtia medo, se estava tão perto de casa. Assim o mês era só meios de novembro, mas por si pulavam caindo no chão as frutinhas da gameleira. [...] Miguilim não tinha medo, mas medo nenhum, nenhum, não devia de. Miguilim saía do mato, destemido. Adiante, uma maria-faceira em cima do vôo assoviava – ia ver as águas das lagoas. [...] A pra não se ter medo de tudo, carecia de se ter uma obrigação. Aí ele andava mais ligeiro, instantinho só, chegava na rocinha. (ROSA, 1976, p.46-47)

O real suplanta os temores imaginários, quando a necessidade de executar a tarefa e, especialmente, receber o reconhecimento do pai estão em jogo no período de trabalho mais

leve imposto a Miguilim, na análise feita por Maria Heloísa Noronha Barros (1996, p.18-19). O segundo trabalho é ajudar o pai a capinar a roça:

> Nos dois casos, o trabalho é imposto pelo pai como meio de tirar Miguilim de seu ensimesmamento. Juntos, os dois períodos servem para Miguilim como aprendizagem do real, ligando-se à vida e servindo também como provas iniciáticas.

Ele descobre meios de driblar o medo em outra situação de passagem, quando se vê diante da possibilidade de entregar o bilhete do tio para sua mãe. Misturam-se superstições a preceitos religiosos quando o medo é gerado pela dúvida sobre o que é certo ou errado:

> O que dormia primeiro, adormecia. O outro herdava os medos, e as coragens. Do mato do Mutum. Mas não era toda vez: tinha dia de se ter medo, ocasião, assim como tinha dia de mão de tristeza, dia de sair tudo errado mesmo, - que esses e aqueles a gente tinha de atravessar, varar da outra banda. Cuidava de outros medos.
> Das almas. Do lobishomem revirando a noite, correndo sete portelos, as sete-partidas. Do Lobo-Afonso, pior de tudo. Mal, um ente, Seo Dos-Matos Chimbamba, ele Miguilim algum dia tinha conhecido, desqual, relembrava metades dessa pessoa? [...] Pai soubesse que ele tinha conversado com Tio Terêz? Ai, mortes! Rezava. [...] "Com Deus me deito, com Deus me levanto!" .(ROSA, 1976, p.55-56)

À noite, o medo cresce associado aos sons da natureza, pois "o mistério da natureza noturna ultrapassa a criança, que sente mais intensamente sua fraqueza e sua angústia diante do surgimento da sombra." (LAUWE, 1991, p.281)

O pavor que toma conta deles diz menos respeito às assombrações do que à entrega do bilhete. Após esclarecimento entre ele e o tio, outro desespero o acomete, ainda no mato, quando, ao se perder, alguns macacos assustam-no. Em casa, as histórias se misturam em sua cabecinha – a conhecida por todos, dos macacos e a que se mantém em segredo, do bilhete. Na confusão de ambas, Miguilim se sente vencedor da segunda, apesar de todos se alegrarem com o susto da primeira:

> Mas carecia de ficar sozinho com o Dito. Tinha aprendido o segredo de uma coisa, valor de ouro, que aumentava para sempre seu coração. – "Dito, você

> sabe que quando a gente reza, reza, reza, mesmo no fogo do medo, o medo vai s´embora, se a gente rezar sem esbarrar?!" O Dito olhava para ele, desconvindo, só que não tinha pressa de se rir: - "Mas você não correu dos macacos, Miguilim, o que Pai disse?" Agora via que nisso não tinha pensado: não podia contar ao Dito tudo a respeito do Tio Terêz, nem que ele Miguilim tinha sido capaz de não entregar o bilhete, e o que Tio Terêz tinha falado depois, de louvor a ele, tudo. [...] Então, quando você está com medo, você também reza, Dito?" " - Rezo baixo, e aperto a mão fechada, aperto o pé no chão, até doer..." " – Por que será. Dito?" "- Eu rezo assim. Eu acho que é por causa que Deus é corajoso". (ROSA, 1976, p.60)

A passagem pelo mato[13] significa, no percurso de formação da criança-aprendiz, enfrentar as mais íntimas angústias no plano existencial. Reconhece a força advinda dos saberes populares, religiosos e, por isso, ameniza seu confronto com a realidade. Pode-se dizer que o procedimento estrutural da focalização interna permite conhecer a formação das crenças no imaginário infantil que, impregnado pelo sincretismo comum na região sertaneja, não as distingue claramente. [14]

Sensível aos acontecimentos que o cercam, embora não os compreenda com tanta sabedoria quanto o irmão Dito, Miguilim não está imune à dor dos animais com os quais convive e se identifica com eles, questionando a atitude dos adultos para com as criaturas indefesas.

> Morria de pena dos tatus caçados e se comprazia em observar aves e insetos. Identificando-se com o desamparo dos animais, Miguilim – menino sensível com dificuldades para entender o mundo dos adultos e com ele conviver - elabora o próprio sentimento de fragilidade. O modo de a personagem relacionar-se com os animais é, portanto, um dos pontos que melhor revelam sua subjetividade. (LEONEL, 2000, p.241)

---

[13] Inicialmente, neste trabalho, apresentou-se a trajetória da personagem João/José de “São Marcos” – Sagarana - que realiza descobertas interiores, ao atravessar o mato.

[14] Ao descrever “[...] o cotidiano da criança livre no Brasil entre a colônia e o império”, Mary Del Priore (2000, p.90) relata a crença de médicos na possibilidade de ataques de bruxas: “O médico Bernardo Pereira, em meados do século XVIII, prevenia sobre o poder que tinham as bruxas de atrofiar recém-nascidos por malefícios [...] e recomendava: ´Armem-se com os antídotos da Igreja... relíquias, orações, etc. que essas são mais certas e seguras que outras para afugentar os bruxos ´. [...] o médico insistia para que se pendurasse à cama da criança, ´cabeça ou língua de cobras e sangue e fel da mesma posto pelas paredes da casa em que dormirem os mínimos´”. Esses registros históricos mostram que ciência, religião e crendices, no Brasil, estiveram sincronizadas no período de colonização.

Pássaros, animais de estimação, tatus, coelhos, todos adquirem significativa participação no percurso do protagonista. Os temas da liberdade, da perda, da morte e da compaixão estão simbolizados na narrativa de aprendizado. Em seu ensimesmamento (combatido pela aspereza do pai), o menino sofre pelos sanhaços, por exemplo, e valoriza a liberdade:

> [...] estava pensando só no que deviam sentir os sanhaços, quando viam que já estavam presos, separados dos companheiros, tinha dó deles; e só no instante em que Tio Terêz perguntou foi que aquela resposta lhe saiu da boca. (ROSA, 1976, p.7)

Com a caça aos tatus, descobre que os adultos se regozijam com a morte desses animais - maldade gratuita - além da simples necessidade de exterminá-los para proteger as plantações. Confronta, pela primeira vez em seus pensamentos de criança, as imagens de Deus e do demônio, este reconhecido nos caçadores e, aquele, na sensação de compaixão que sente:

> Então, mas por que é que Pai e os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar atoa, de matar tatu e os outros bichinhos desvalidos? Assim, com o gole disso, com aquela alegria avermelhada, era que o demônio precisava de gostar de produzir os sofrimentos da gente, nos infernos? Mais nem queriam que ele Miguilim tivesse pena do tatu – pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade. Miguilim inventava outra espécie de nojo das pessoas grandes. Crescesse que crescesse, nunca havia de poder estimar aqueles, nem ser sincero companheiro. (ROSA, 1976, p.40)

A maior perda é da cachorra Pingo-de-Ouro que se torna símbolo da partida, da separação, antecipando o final da narrativa quando há o afastamento do protagonista da casa dos pais. Marcus Vinicius de Freitas (2002, p.329), em análise da representação dos animais em "Campo geral", observa:

> Como a cachorra, também ele [Miguilim] é bondoso e solitário, angustiado em seu processo de descoberta do mundo (o que não significa que não será às vezes violento e demoníaco, e aí sua imagem será também associada à de um cachorro). Se a narrativa conta uma história de aprendizado e perdas, a imagem da frágil e cega cachorrinha acompanhará todo o percurso de

> Miguilim, até o reconhecimento final sobre a travessia empreendida. A imagem de Pingo-de-Ouro é como uma marcação do percurso do menino, voltando à cena em todas as situações decisivas.

A perda de Pingo-de-ouro impressiona de tal modo o menino, que apenas a transformação da realidade em história pode salvá-lo da dor da perda do animal:

> Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava. Mas um dia contaram a ele a estória do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram. O Menino Triste cantava, chorando [...] Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu. (ROSA, 1976, p.11)

Aparentemente esse fato é apenas a preparação para a perda maior, do irmão Dito

> A reza não esbarrava. Uma hora Dito chamou Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. – "Miguilim, e você não contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro..." "- Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos..." Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. – "Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer..." "- No Céu, Dito? No Céu?!" – e Miguilim desengolia da garganta um desespero. – "Chora não Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com Mãe é de você..." (ROSA, 1976, p.76)

A experiência da dor é mediada pela imaginação, pela criação de histórias, campo de refúgio, tentativa de suspensão da passagem do tempo, enquanto se constrói o entendimento de fatos e sentimentos em relação a eles. Embora Tiãozinho de "Conversa de bois" e o Menino de Primeiras Estórias vivam experiências de dor e perdas – no primeiro caso, a natureza fala pela personagem - a imaginação e o poder criativo não se manifestam para compensá-las. Em "Partida do audaz navegante", Brejeirinha faz do ato de contar mais uma brincadeira de seu universo infantil já que está diante da experiência de sensações positivas e, portanto, não há necessidade de refugiar-se.

Pode-se dizer, ao se aproximarem o conto de Sagarana e "Campo geral", quanto ao papel da natureza no percurso diegético de aprendizagem, que, na primeira, essa participação

assemelha-se àquela reconhecida no gênero da fábula[15], em que os animais falam pelo homem, enquanto em "Campo geral", narrativa mais extensa e complexa, a natureza ora é espaço de provas iniciáticas, ora é coadjuvante, ora é opositora, como acontece nos contos maravilhosos.

O poder de criar histórias da personagem, que tem voz no nível intradiegético, resgata o encantamento do mundo, perdido, incompreensível em face da hostil verdade da passagem do tempo – crescimento e proximidade da morte - inevitável despedida do mundo da infância onde se encontram frestas e esconderijos para as dores da existência humana:

> Para entender o desenvolvimento das personagens de Guimarães Rosa, não é suficiente utilizar os conceitos da psicologia científica, pois o ficcionista nos dá uma visão muito mais ampla do sentido da vida humana, que não pode ser contida na análise de "Campo Geral": os acontecimentos decisivos e os traços mais característicos das pessoas parecem impostos por uma força maior que elas. Isso poderia ser interpretado como conseqüência da percepção da criança, mas, na verdade, indica o destino sobrenatural de coisas e pessoas, pois o universo físico e o humano são isomórficos, e participam dos mesmos princípios. (LEITE, 1987, p.191)

No contato com a natureza, há poucas passagens oníricas, em que fica evidente o encantamento da personagem pelo mundo, pelas suas belezas. O primeiro é a visita feita à casa de umas "[...] moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos [...] deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas [...]" (ROSA, 1976, p.8) na fazenda dos Barbóz, espaço que lembra os prazeres do jardim do Éden[16] e refresca as lembranças de Miguilim. Outro momento de deslumbre é a chegada dos vagalumes:

> A noite, de si, recebia mais, formava escurão feio. Daí, dos demais, deu tudo vagalume. – "Olha quanto mija-fogo se desajuntando no ar, bruxolim deles parece festa!" Inçame. Miguilim se deslumbrava. – "Chica, vai

---

[15] Para Giorgio Agamben (2005, p.77) a fábula anuncia o desencantamento histórico: “A criatura da fábula subjaz às provas iniciáticas e ao silêncio dos mistérios, mas sem os experimentar, suportando-os, portanto, como encantamento. [...] Por isso, enquanto o homem, encantado, emudece, a natureza, encantada, toma na fábula a palavra. Com esta troca de palavra e silêncio, de história e natureza, a fábula profetiza o próprio desencanto na história.”

[16] Segundo Paulo C. C. Lopes (2000, p.109) o "[...] paralelismo entre esta cena e a imagem bíblico popular do Paraíso é algo que se evidencia principalmente a partir do momento em que as moças o levam para um jardim onde ele engatinha em meio ao frescor das folhas, sentindo o cheiro bom da terra."

> chamar Mãe, ela ver quanta beleza..." [...]. O vagalume. Mãe gostava, falava, afagando os cabelos de Miguilim: - "O lumeio deles é um acenado de amor..." (ROSA, 1976, p.55)

Essa passagem, segundo Marcus Vinicius de Freitas (2002, p.333), marca a mudança de eventos, quando os fatos trágicos são desencadeados (a morte do Dito e o suicídio do pai). Maria Heloísa Noronha Barros (1996, p.17) observa nas tempestades outra marca de mudança de eventos que envolvem o triângulo amoroso entre os pais de Miguilim e o tio Terêz .

> Estas três cenas [a primeira viagem de Miguilim, a entrega do bilhete e o assassinato de Luisaltino] encerram-se com uma tempestade, é como se a própria natureza participasse dos conflitos humanos. [...] A tempestade funciona ainda como o cair da cortina no palco, dando um toque teatral às cenas. No processo iniciático de Miguilim, as três cenas representam as provas pelas quais o iniciando deve passar [...].

Para Lauwe (1991, p.269), o jardim é o espaço de refúgio para criança:

> [...[crianças estranhas que levam uma vida à parte, a natureza do jardim se faz "acariciadora e ensolarada". Ela os reassegura e lhes oferece um refúgio contra uma dupla hostilidade: a da natureza do mundo exterior, cheia de perigos e a do mundo dos adultos incompreensivos e até mesmo cruéis.

Vencer o medo, conhecer o sentimento dos adultos, vislumbrar a beleza, contar histórias são etapas no percurso de formação da personagem infantil que confere à natureza papel de participante direta. Ao se comparar com os demais contos estudados, graças à sua complexidade, "Campo geral" mantém contato tanto com o percurso da aprendizagem em Sagarana quanto em Primeiras Estórias, condensando-os.

4. AS DESCOBERTAS NO CONVÍVIO FAMILIAR E SOCIAL

Tem-se procurado até aqui aproximar as narrativas de Guimarães Rosa, cujas personagens são crianças, no que tange ao percurso de aprendizagem e de formação. Os pontos de contato com os pressupostos do gênero conhecido como romance de formação, apresentados nos primeiros capítulos, levam em conta as peculiaridades de cada narrativa.

Nota-se que, nesses capítulos, ao se tratar das relações da aprendizagem com o tema da viagem e da natureza, recorrentes em Guimarães Rosa, vêem-se marcas da formação. A adoção do termo contos de formação para as narrativas estudadas, sobretudo ao se falar de Sagarana e de Primeiras Estórias, se faz-se pertinente uma vez que predomina a denominação do gênero conto dentre os críticos rosianos e esses contos têm relações com o romance de formação.

Quanto a "Campo geral", os termos romance, novela, conto e até poesia são apresentadas ao longo do trabalho de acordo com o ângulo de visão adotado para se estudar a narrativa: se se pensa nos conflitos da personagem, no aprofundamento psicológico, em seus questionamentos e nas características do herói, pode-se falar em romance[17]. As etapas pelas quais passa a personagem, conhecendo tanto o lirismo quanto o pragmatismo, como se verá na exposição deste capítulo, aproximam-na da forma romanesca denominada por Bakhtin (2003, p.220) de formação cíclica que

> [...] mantém sua ligação (embora não tanto estreita) com as idades, desenha uma trajetória tipicamente recidiva de formação do homem, que vai do idealismo juvenil e a natureza sonhadora à sobriedade madura e ao praticismo. [...] Esse tipo de romance de formação é caracterizado pela representação do mundo e da vida como *experiência*, como *escola*, pela qual todo e qualquer indivíduo deve passar e levar dela o mesmo resultado – a sobriedade com esse ou aquele grau de resignação.

[17] Antonio Candido (1970, p.58-59) ao caracterizar a personagem do romance diz que "[...] o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. [...] A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos de sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu."

É possível falar em poesia, se se considerar o lirismo do protagonista, o olhar miúdo, mas não menos sensível, para a realidade e quando se analisa a poeticidade (sons, sentidos e imagens) do discurso, como mostra o trabalho de Elisabete B. Faria (2003).

Como Wendel Santos, Maria Célia de Moraes Leonel (1985) apresenta com riqueza de exemplos a mistura de gêneros em Buriti, ao identificar traços - apenas para mencionar dois - do épico e do lírico nas características das personagens Gualberto Gaspar e Miguel, respectivamente. Esse estudo, ao lado de outros, como o conhecido ensaio de Davi Arrigucci Jr. (1994) "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa", sobre Grande sertão*:* veredas comprova que a simples mudança de enfoque ou de ângulo na análise da obra rosiana (e das narrativas modernas) é capaz de alterar a apreensão da forma literária ou do gênero. Desse modo, emprega-se, com cuidado, o termo romance de formação, sem a expansão da categoria de gênero para as obras estudadas.

Nesta etapa do estudo, perscruta-se a importância do convívio entre familiares e membros da sociedade para o percurso de formação. As imagens exemplares dos adultos se manifestam quando se acompanha a descrição das atitudes dessas personagens em relação às crianças, ora perceptíveis pela focalização interna da criança-aprendiz, ora pela observação do narrador adulto, empático aos seus sofrimentos. Há circunstâncias em que ambas estão misturadas, promovendo a ambigüidade característica do narrador rosiano, peculiar ao seu modo de contar. Assim, mesclam-se visões do adulto – narrador-focalizador heterodiegético - sobre a infância (como ele vê e fala desse período) às imagens das personagens adultas (como elas são vistas) e sua interferência na construção das percepções da criança num amálgama de olhares, valiosos para a elaboração ficcional e representação artística.

Marie-José Chombart de Lauwe (1991) dedica a segunda e a terceira parte de sua obra à investigação da socialização entre as crianças, dividindo-as entre as que se agrupam espontaneamente e aquelas que o fazem por imposição da sociedade:

> Chamamos de agrupamentos espontâneos simultaneamente a aproximação de colegas, de amigos que se reúnem em função de afinidades, e o bando muito organizado pelas próprias crianças. Tanto um como o outro formam-se sem imposição exterior aparente. As crianças são reunidas pelo enquadramento, circunstâncias, tanto no seio de uma família como de uma classe, de um jardim, ou de um lugarejo. Mas elas se escolhem livremente segundo atrações, interesses e objetivos comuns. (LAUWE, 1991, p.130)

A autora atenta para imagens de grupos de crianças após a guerra de 1945, quando os conflitos registrados tanto no cinema quanto em obras literárias não são apenas jogos de imitação, mas expressão da realidade:

> Estas lutas testemunham simultaneamente a efervescência da vida da criança e seu senso de honra. Os conflitos são também a expressão de oposições latentes ou abertas entre grupos sociais: lugarejos ou classes, às quais as crianças pertencem. Apressaram-se em explicitá-las em lutas verdadeiras e freqüentemente cruéis. Encontramos aqui as características das crianças já assinaladas e também seu lado simples, primitivo, mas neste caso, sem mistério. (LAUWE, 1991, p.137)

Nos agrupamentos impostos, destacam-se as relações mútuas regidas por normas do meio, como por exemplo, o colégio, as relações organizadas pela família e outras relações fraternas.

O contato com o universo dos adultos, o convívio com outras crianças, os brinquedos e as brincadeiras fazem parte do percurso da aprendizagem nesses agrupamentos, impostos ou espontâneos, sob o olhar dos adultos.

As crianças rosianas, nos contos em que aparecem juntas, agrupam-se no seio familiar em "Campo geral", "Partida do audaz navegante" ou na escola, em "Pirlimpsiquice".

4.1 Tiãozinho e o Menino: o olhar para o outro e o despertar de sentimentos

A ruptura com a vida familiar em "Conversa de bois", simbolizada pela morte do pai e a viagem para enterrá-lo, faz-se em meio à dor, como já foi assinalado em capítulos anteriores. Em retomadas desse convívio com o pai e com a mãe, os recuos temporais (analepses, na acepção de Gérard Genette), presentificam, no tempo da história, imagens da agonia do menino-guia ao lembrar-se do sofrimento do pai, da indiferença da mãe e da presença do carreiro em sua casa:

> Pobre do pai!... Tiãozinho tinha de levar a cuia com feijão, para comer junto com ele, porque nem que a mãe não tinha paciência de pôr comida na boca do paralítico... E ela, com seu Soronho, tinham, para comer, outras coisas, melhores... Mas, com isso, Tiãozinho não se importava... O que doía era o choro engasgado do pai, que não falava quase nunca... Mas Deus havia de castigar aquilo tudo. Não estava direito, não estava não! (ROSA, 1972, p.300)

Sensações de tristeza, raiva, desejo de vingança entram em ebulição nesse trajeto de desencanto do mundo e aprisionamento em seus limites de menino, sugeridos desde a descrição espacial da cafua, em que o narrador heterodiegético mescla focalização interna (ao retratar as manifestações de culpa da personagem) e externa (ao descrever as condições precárias e o convívio com a doença):

> Às vezes ele [o pai] chorava, de noite, quando pensava que ninguém não estava escutando. Mas Tiãozinho, que dormia ali no chão, no mesmo cômodo da cafua, ouvia, e ficava querendo pegar no sono, depressa, para não escutar mais...
> Muitas vezes chegava a tapar os ouvidos, com as mãos. Malfeito! Devia de ter nessas horas, puxado conversa com o pai, para consolar... Mas aquilo era penoso... Fazia medo, tristeza e vergonha [...]. (ROSA, 1972, p.299)

A saída de casa do Menino de "As margens da alegria", na viagem de avião, denota abertura, límpida e eufórica, para o novo a caminho da cidade em construção, ao lado dos tios.

O tratamento a ele dispensado é de total atenção e carinho, oposto do contato entre Tiãozinho e o carreiro. A criança confia nos cuidados dos adultos que a levam para ampliar horizontes.

> A Tia e o Tio tomavam conta dele, justinhamente. Sorria-se, saudava-se, todos se ouviam e falavam. [...] Respondiam-lhe a todas as perguntas, até o piloto conversou com ele. [...] Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção e, logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. (ROSA, 1972, p.3)

Visão diferente acontece no "inverso afastamento" de "Os cimos" quando as circunstâncias da segunda viagem – a doença da mãe – causam sofrimento e, com ele, a desconfiança do carinho dispensado pelo Tio:

> O Menino cobrava maior medo, à medida que os outros mais bondosos para com ele se mostravam. Se o Tio, gracejando, animava-o a espiar na janelinha ou escolher as revistas, sabia que o Tio não estava de todo sincero. Outros sustos levava. Se encarasse pensamento na lembrança da Mãe, iria chorar. A Mãe e o sofrimento não cabiam de uma vez no espaço de instante, formavam avesso – do horrível do impossível. (ROSA, 1972, p.168)

Se, em "Conversa de bois", o protagonista conhece a dor da perda pelo sofrimento do pai, em "Os cimos" é a doença da mãe que causa o impacto da perda, ou da possível ocorrência da morte. O menino-guia encontra nos bois a cumplicidade, ausente nos adultos – na mãe e no carreiro – que, ao contrário, causam-lhe repúdio, mágoa, desejo de vingança, despertando-lhe sentimentos disfóricos, aproximando-o do lado mais corrosivo e sombrio do universo adulto. Já em "Os cimos", o cúmplice do Menino na segunda viagem com os tios é o macaquinho, brinquedo preferido, previamente selecionado pelos adultos para seu consolo:

> [...] fingia apenas que sorria, quando lhe falavam. Sabia que a Mãe estava doente. Por isso o mandavam para fora, decerto por demorados dias, decerto porque era preciso. Por isso tinham querido que trouxesse os brinquedos, a Tia entregando-lhe ainda em mão o preferido, que era o de dar sorte: um bonequinho macaquinho, de calças pardas e chapéu vermelho, alta pluma.

Companheiro, o macaquinho torna-se símbolo de sua condição frágil e do temor da perda da Mãe, extensão de suas angústias. Ao perder o chapéu de pluma, o sentimento de identificação torna-se ainda maior:

> Até o macaquinho sem chapéu iria conhecer do mesmo jeito o tamanho daquelas árvores, da mata, pegadas ao terreiro da casa. O pobre do macaquinho, tão pequeno, sozinho, tão sem mãe; pegava nele , no bolso, parecia que o macaquinho agradecia, e, lá dentro, no escuro chorava. (ROSA, 1972, p.169)

A representação do mundo dos brinquedos, de um lado, projeta imagens sobre descobertas futuras, conforme observa Lauwe (1991, p.300), de outro lado, significa confronto, já que são impostos à criança pelos adultos, segundo Walter Benjamin (2002, p.96). Para Giorgio Agamben (2005, p.86), os brinquedos, objetos em miniatura, saem da esfera do uso para ganhar dimensão temporal, atualização histórica:

> O caráter essencial do brinquedo – o único, se refletirmos bem, que o pode distinguir dos outros objetos – é algo de singular, que pode ser captado apenas na dimensão temporal de um "uma vez" e de um "agora não mais" (com a condição, porém, como mostra o exemplo da miniatura, de compreender este "uma vez" e este "agora não mais" não apenas em um sentido *diacrônico*, mas também em sentido *sincrônico*). O brinquedo é aquilo que pertenceu – *uma vez agora não mais* – à esfera do sagrado ou à esfera prático-econômica.

Para o autor, o brinquedo, diferentemente dos monumentos ou documentos históricos, conserva a temporalidade humana na pura essência histórica, extraída da manipulação particular. No brinquedo, estão inscritos, portanto, o tempo (o de "agora", do momento da brincadeira e o de "antes", dos fragmentos de outros conjuntos estruturais). Pode-se dizer que o brinquedo conserva o contato com um ser dissimulado, imitação de outro e, ao mesmo tempo, a posse dele permite isolamento da temporalidade do mundo exterior.

O Menino isola-se no espaço interior, à procura de refúgio e quietude. Espaço exterior já conhecido, em "Os cimos", a casa dos Tios não desperta curiosidade pela novidade, por

isso, a sensação de movimento dinâmico das descobertas, eufóricas e disfóricas, apresentadas no conto "As margens da alegria" parece ser substituída pela lentidão dos acontecimentos, isto é, prevalece a pausa necessária à compreensão de dores profundas. A passagem lenta do tempo procura assegurar a necessidade de quietude aos pensamentos do protagonista, encontrada longe dos adultos, perto do brinquedo:

> O Tio olhava no relógio. Então quando chegavam? Tudo era, todo-o-tempo, mais ou menos igual, as coisas ou outras. A gente, não. A vida não parava nunca, para a gente poder viver direito, concertado?
> [...] O calado, o escuro, a casa, a noite – tudo caminhava devagar, para o outro dia. Ainda que a gente quisesse, nada podia parar, nem voltar para trás, para o que a gente já sabia, e de que gostava. Ele estava sozinho no quarto. Mas o bonequinho macaquinho não era mais o para a mesa de cabeceira: era o camarada, no travesseiro, e barriguinha para cima, pernas estendidas. O quarto do Tio ficava ao lado, a parede estreita, de madeira. O Tio ressonava. O macaquinho, quase também, feito um muito velho menino. Alguma coisa da noite a gente estivesse furtando. (ROSA, 1972, p.170)

Há completa ausência de convívio com outras crianças do Menino de Primeiras Estórias, enquanto em Sagarana, apesar de não compartilhar do contato com outros garotos, Tiãozinho vê refletidas suas dores de trabalhador na história do menino-guia Didico, morto aos dez anos – "Não quer penar como o Didico da Extrema, que caiu morto, na frente de seus bois..." (ROSA, 1972, p.302).

Trata-se, em Sagarana e em Primeiras Estórias, de condições de vida distintas que, aparentemente, se devem tanto às diferenças de idade quanto de condição social: Tiãozinho desempenha papel de adulto, trabalhando desde cedo, não conhece brinquedos ou brincadeiras e os companheiros empáticos à sua condição são os bois de carro; o Menino, consideradas as diferenças de condição social e familiar, embora não seja mencionada a idade, parece mais novo já que recebe tratamento cuidadoso dos adultos e viaja de avião – "O avião era da Companhia, especial, de quatro lugares." (ROSA, 1972, p.3) - o que mostra condição social

privilegiada, ao menos, dos Tios. Aproximam-se quanto ao aprendizado da morte, da perda, do sentimento de culpa por ter se mantido longe dos pais adoentados.

> Mas, a Mãe, sendo só a alegria de momentos. Soubesse que um dia a Mãe tinha de adoecer, então teria ficado sempre junto dela, espiando para ela, com força, sabendo muito que estava e que espiava com tanta força, ah. Nem teria brincado, nunca, nem outra coisa nenhuma, senão ficar perto de não se separar nem para um fôlego, sem carecer de que acontecesse o nada. (ROSA, 1972, p.169)

Insistentemente, expiando qualquer culpa e estimulado pela visão do tucano, o Menino repete, como em jogo ou ritual[18], "[...] que a Mãe nem nunca tinha estado doente, nascera sempre sã e salva! O vôo do pássaro habitava-o mais.[...]" (ROSA, 1972, p.174) e, à proporção direta que o aprendizado da força advinda do interior se efetiva para o Menino, ampliando a auto-confiança, a dependência do macaquinho se enfraquece – "[...] O bonequinho macaquinho quase caíra e se perdera: já estando com a carinha bicuda e meio corpo saídos do bolso, bisbilhotados!" (ROSA, 1972, p.174).

O desaparecimento total do brinquedo, simbolizando a passagem, a capacidade de sozinho poder fazer a transformação dali para frente, acontece assim que a Mãe recobra a saúde. Apenas o chapéu, primeira perda, é devolvido pelo piloto do avião, simbolizando a conquista da saúde da mãe. Ficam resquícios da trajetória marcados na memória do aprendiz que reconhece a auto-suficiência e a confiança na passagem do tempo, nas mudanças trazidas pelo ir e vir; lento, quando a reflexão se faz necessária e ágil, quando as tristezas se transmutam em alegrias, à margem (ou na outra margem) das névoas do sofrimento:

---

[18] Ao mencionar estudos sobre as ligações entre jogos e fenômenos psicológicos, Walter Benjamin (2002, p.100-101) retoma o princípio de que a simulação das primeiras experiências de convívio se estabelece na prática de jogos na infância e em sua repetição, que lembram ritmos primordiais. "Provavelmente acontece o seguinte: antes de penetrarmos, pelo arrebatamento do amor, a existência e o ritmo freqüentemente hostil e não mais vulnerável de um ser estranho, nós já teremos vivenciado desde muito cedo a experiência com ritmos primordiais, os quais se manifestam, nas formas mais simples, em tais jogos com objetos inanimados. Ou melhor, é exatamente através desses ritmos que pela primeira vez nos tornamos senhores de nós mesmos."

> O Menino não pôde mais atormentar-se de chorar. Só o rumor e o estar no avião o atontavam. Segurou o chapeuzinho sozinho, alisou-o, pôs no bolso. Não, o companheirinho Macaquinho não estava perdido, no sem-fundo escuro do mundo, nem nunca. Decerto, ele só passeava lá, porventuro e porvindouro, na outra-parte, aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam. O Menino sorriu do que sorriu, conforme de repente se sentia: para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa. (ROSA, 1972, p.175)

Em "Conversa de bois", a perspectiva do protagonista quanto à mãe reflete sentimentos diferentes. A beleza da mãe se transforma em perigo, em sensualidade e pecado, capaz de destruir a aura sagrada, angelical; de um lado, a mistura das imagens da mãe[19] (anjo, Maria) e da mulher (demônio, Eva) significa que a passagem para a maturidade está acontecendo; por outro, a brusca maneira como a passagem se dá não permite a compreensão menos agressiva ou violenta dos fatos:

> Ah, da mãe não gostava!... Era nova e bonita, mas antes não fosse... Mãe da gente devia de ser velha, rezando e sendo séria, de outro jeito... Que não tivesse mexida com outro homem nenhum... Como é que ele ia poder gostar direito da mãe?... Ela deixava até que o Agenor carreiro mandasse nele, xingasse, tomasse conta, batesse... Mandava que ele obedecesse ao Soronho, porque o homem era quem estava sustentando a família toda. Mas o carreiro não gostava de Tiãozinho... E era melhor, mesmo, porque ele também tinha ojeriza daquele capeta!... Ruço!... Entrão!... Malvado!... O demônio devia de ser assim, sem tirar nem pôr... Vivia dentro da cafua... Só não embocava era no quartinho escuro, onde o pai ficava gemendo; mas não gemia enquanto o Soronho estava lá, sempre perto da mãe, cochichando os dois, fazendo dengos... Que ódio!... (ROSA, 1972, p.)

No trajeto fúnebre, as palavras do carreiro confirmam a raiva recíproca, a demarcação do poder. A constatação da perda de proteção paterna – já esquecida pelo menino desde a doença do pai - é exposta no discurso narrativo, e reiterada no monólogo interior. As palavras de Soronho descrevem cruelmente a dura realidade:

---

[19] Na análise de Cleusa Rios P. Passos (2000, p.22), as mulheres rosianas são vistas em seus contextos, "[...] com ênfase em sua *verdade* peculiar, fugindo-se de ´estruturas clínicas´ ou rótulos classificatórios (fálica, onipotente, castradora, sádica) e, sobretudo, observando-se a já enunciada complexidade das noções de ´feminilidade´ e ´masculinidade´ concernentes a qualquer uma."

> Que me importa, se a gente chega de noite no arraial?! O pai não é meu, não... O pai é seu mesmo... Só que tu não tem aquela-coisa na cara... Mas, agora tu vai ver... Acabou-se a boa vida... Acabou-se o pagode!
> Chora-não-chora, Tiãozinho retoma seu posto. "O pai não é meu, não... O pai é seu mesmo..." Decerto. Ele bem que sabe, não precisa de dizer. (ROSA, 1972, p.298-299)

Atenua-se o impacto que, porventura, causa a imagem da trajetória do menino no árido trabalho, subtraído do mundo da infância, das brincadeiras e do aconchego familiar, quando se opta pela figurativização de seu sofrimento na fábula dos bois. Permite-se a suspensão momentânea – ou retardamento - dessa experiência de maturidade precoce ao se inserir na (e entrelaçar à) história de Tiãozinho a narrativa dos bois.

Expediente ficcional que retrata, sem perder a beleza artística, a difícil condição de crianças que crescem em espaço e tempo antecipados. Retrato feito por poetas modernos, não menos fiéis às imagens imbricadas de animais e crianças:

> [...]
> - Eh, carvoero!
> Só mesmo estas crianças raquíticas
> Vão bem com estes burrinhos descadeirados.
> A madrugada ingênua parece feita para eles...
> Pequenina, ingênua miséria!
> Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!
> [...]
> (BANDEIRA, 1970, p.92)

Imagens de crianças e de animais se interpenetram, deixando obscuros os tons de um e de outro na cadência do árduo trajeto de trabalho, mostrando que "[...] meninos e burricos se espelham mutuamente: *crianças raquíticas* e *burros magrinhos* refazem, na concretude do detalhe físico, a aliança que desde José de Alencar, passando por Monteiro Lobato, parece estabelecer-se entre o mundo das crianças e o mundo dos bichos." (LAJOLO apud FREITAS, 2003, p.244). Na tradição dessas imagens brasileiras da criança à margem da infância, insere-se "Conversa de bois", no ritmo do trabalho, dos animais, da criança, no carro de bois.

4.2 Ciranda do aprender: Miguilim e os outros

> Para não corrermos atrás de quimeras, não nos esqueçamos do que convém à nossa condição. A humanidade tem seu lugar na ordem das coisas, e a infância tem o seu na ordem da vida humana: é preciso considerar o homem no homem e a criança na criança. (ROUSSEAU, 2004, p.73-74)

Miguilim, apesar de cercado de pessoas que o auxiliam a encontrar respostas para suas dúvidas é caminhante solitário. Embora esteja atento ao que acontece à sua volta e às palavras dos adultos, a busca pela compreensão dos fatos e, em última instância, da existência, é solitária. Esse isolamento pode ser motivo para que o narrador opte por acompanhar seu ponto de vista, permitindo a diluição de limites entre ação e percepção (focalização interna) dos acontecimentos no tempo e no espaço. Tal opção é adotada também nos contos "Conversa de bois", "As margens da alegria" e "Os cimos", cuja aproximação com "Campo geral", quanto ao modo de narrar, pode ser feita. Mesmo que a já assinalada complexidade da personagem Miguilim seja mais evidente, a trajetória da criança-aprendiz dessas narrativas, no convívio com os outros, encontra alguns pontos comuns, a saber, a experiência da dor da perda, da culpa, do desejo de vingança, do medo da morte.

Ao lado da natureza, o contato com o microcosmo familiar do herói de "Campo geral" prepara-o para a saída do Mutum e para enxergar o mundo, reconhecendo o outro pelo sentimento que tem em relação a si próprio na troca de experiências. Salvo a intenção didático-pedagógica da obra Emílio[20] (2004) de Rousseau, apresentada como metáfora de

---

[20] A obra ganha destaque nos estudos sobre romance de formação já que trata, explicitamente, da intenção do narrador de acompanhar os passos de amadurecimento de uma personagem, apesar de seu teor normativo. Anterior à obra de Goethe Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister de 1795-1796, Emílio de 1762 difundiu pressupostos que se integraram a várias obras publicadas no período com o intuito de apresentar projeto pedagógico fundamentado em concepções iluministas, como assinala Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas (2000, p.28-29): "Reconhecem-se [...] os ecos que a obra de Jean-Jacques Rousseau, Emílio ou Da educação, de 1762, irradiava por toda a Europa. Constitui-se uma tradição de obras educativas, nas quais a figura masculina do preceptor ou do mentor é responsável pela formação da personalidade e do intelecto do jovem. De início, trata-se de obras produzidas com uma intenção e destinação claramente pedagógicas, nas quais o caráter ficcional é mero veículo para a transmissão de ensinamentos que visavam, ao lado do desenvolvimento do

educação que vê a criança tal como ela é, pode-se dizer que o estágio em que a personagem de "Campo geral" se encontra é o chamado período da idade da natureza, entre 2 e 12 anos (*puer*), descrito no Livro II. É o período considerado segundo estado da infância, quando a criança substitui o choro e os gritos pela fala para expressar suas necessidades. Nesse período, destacam-se a força e a liberdade, condições privilegiadas para a autonomia da criança e para a tomada de consciência de si, isto é, para a descoberta da individualidade que a torna capaz de viver em sociedade e amar, pois desenvolveu sua potencialidade natural. Vê-se, na obra de Rousseau, o simulacro de ações plausíveis do adulto, preceptor ou educador que possam despertar, naturalmente, e não inibir, a capacidade do ser humano de se desenvolver sem corromper a bondade inata.

Há, em "Campo geral", pela opção narrativa de se acompanhar a consciência do protagonista, o privilégio de se conhecer o crescimento da força e da liberdade interiores da criança-aprendiz, em condições adversas. A criação ficcional surpreende ao mostrar, nos limites do saber da criança, a capacidade humana de suplantar infortúnios e preservar a essência da liberdade.

> A história de "Campo Geral" revela ainda um outro princípio: a verdade está com a criança, como se esta dispusesse de recursos que o adulto já perdeu. Essa capacidade de conhecimento se revela integralmente em Dito, mas aparece também em Miguilim, na percepção fisionômica através da qual as coisas são decifradas. Portanto, o que "Campo Geral" afirma é que a experiência, longe de ser uma forma de conhecimento ou ampliação da possibilidade de compreender o universo e os homens, é um véu que recobre o conhecimento verdadeiro, de que a criança é capaz. (LEITE, 1987, p.190)

---

raciocínio lógico, à estabilidade social e mesmo ao estabelecimento do *status* econômico." Na visão pedagógica, segundo Carlota Boto (2006) a escolha de Rousseau do gênero ficcional para exposição dos pressupostos "[...] é um artifício lógico-dedutivo para meditar sobre educação e sobre as orientações do ensino. Rousseau constrói a temporalidade da vida do Emílio como uma ficção; jamais se teria proposto a aplicá-la. Por decorrência, todo o teor normativo da obra deverá ser palmilhado mediante ponderações da razão, como se de uma metáfora se tratasse. Emílio não é história do passado; não é projeto de futuro. Emílio é alegoria para reflexão sobre o ato de educar as crianças. Não tem história; mas, por ocupar-se da virtude, tem compromisso com alguma verdade: verdade da essência; verdade universal; verdade contida na acepção primeira da condição de Humanidade."

Próximo à natureza e, ao mesmo tempo, em contato familiar e social pouco favorável ao desenvolvimento de suas aptidões, Miguilim consegue desprender-se daquele mundo, levando consigo partes de cada um em seu aprendizado que podem auxiliá-lo em sua jornada de adulto. Trata-se do percurso de aprendizagem retratado na infância verdadeira, sem as condições favoráveis idealizadas por Rousseau, como sintetiza Lauwe (1991, p.156) em vista das análises de obras francesas:

> Destas constatações e dos três capítulos anteriores, destacam-se dois fatos dominantes. Por um lado, a infância verdadeira é percebida não como "boa", à maneira de Rousseau, mas como uma humanidade autêntica, como um universo interessante, rico mas misterioso e, por vezes, cruel, fora das leis. Por outro lado, uma agressividade transparece, mais ou menos abertamente, contra o mundo dos adultos, que arranca à infância sua felicidade, sua verdade, e congela todas as novas possibilidades prestes a nascer.

Às dúvidas freqüentes do protagonista, verbalizadas ou não, seguem-se movimentos de aceitação ou de recusa de valores contraditórios expressos naquele espaço de pobreza do sertão que condensa a ordem e a transgressão.

> Assim, se por um lado a pobreza seria principalmente representada, na narrativa guimaraneana, como a limitação que separa o bom do mau, o bonito do feio, o mítico do prático; e a riqueza como a inclusão desses pólos, por outro lado verificamos que a sabedoria equivalente a essa compreensão (que implica o abandono da inconformação diante das contradições) deve, simbolicamente, ser adquirida através de um esforço "comprado a todos custos", como diria Riobaldo. (ALVIM apud SCHWARZ, 1983, p.171)

Observador e ouvinte atento, em seu percurso, Miguilim mantém contato com as imagens de preservação da ordem social e da transgressão dos limites por ela impostos que aderem às ações das personagens, tornando-os representantes de forças antagônicas. No trânsito entre esses limites, aparece Dito, irmão e melhor amigo, para conduzi-lo pelo caminho da sabedoria, da visão esclarecida (menos míope, para utilizar a grande metáfora da obra) até a passagem final da saída do Mutum, a saída para a trajetória individual.

> Longe da proteção do cotidiano, situação metaforicamente representada pela viagem, Miguilim se sente desabrigado, descobre que existe fora de seu mundinho e que não se confunde com ele. Descobre-se solto num mundo infamiliar e inóspito. Descobre sua própria existência individual, a si mesmo como existência independente, como possibilidade de liberdade. (BARROS, 1996, p.22)

O amadurecimento de Miguilim, para Barros (1996, p.26), é construído com as personagens centrais que povoam o enredo aos pares: Miguilim e Dito, Mãe e Vó Izidra, Tio Terêz e Pai e que farão parte das etapas de conhecimento-visão da realidade dos pais, conhecimento-visão de si mesmo, conhecimento do mundo. Episódio central, a morte de Dito, leva o protagonista a conhecer a finitude e o tempo:

> Através destas vivências de perda e morte, Miguilim descobre o tempo e a memória. Descobre-se como finitude, *ser-para-a-morte* e, através da memória do Dito, descobre-se a si mesmo e integra seu lado masculino. No final, a divisão de Miguilim em dois não existe mais, ele está inteiro. Através da memória incorporou o Dito, e através do Dito o pai. Através das experiências de perda, Miguilim ganha a si mesmo, se encontra. (BARROS, 1996, p.30)

Sobre a importância de Dito para o aprendizado da personagem Miguilim, em sua trajetória de reconhecimento do outro e de si mesmo, Paulo César Carneiro Lopes (2000, p.197-198) considera-o revelação, iluminação, representante da palavra silenciada da cultura popular, que é capaz de elaborar a sabedoria a partir de seu mundo. Sábio, amoroso, bondoso e atencioso com Miguilim, oferece-lhe condições para transitar livremente entre o mundo dos adultos. Ao analisar em seu trabalho as respostas das personagens centrais às perguntas de Miguilim sobre o sentido da vida, a resposta do Dito

> [...] ao contrário das do Pai, da Mãe e do Doutor, não aparece como uma resposta pronta, acabada, que de fora para dentro, é entregue a Miguilim. Ela se dá e se constrói na relação. Ela é resultado do diálogo constante entre os dois. A visão de mundo de Miguilim, o que ele pensa sobre o mundo, sobre Deus, sobre religião, sobre as relações entre as pessoas, sobre a vida enfim, vai se modificando à medida que ele age e pensa o seu agir, e este seu pensar se dá sempre através do diálogo com o Dito, até depois da morte deste. (LOPES, 2000, p.197-198)

As respostas dadas ao protagonista variam de acordo com o ângulo de visão de cada um dos familiares. Do Pai saem respostas baseadas na sociedade patriarcal e nas leis estabelecidas; da Mãe, símbolo de beleza e de amor, emana a promessa de felicidade; Vó Izidra compartilha da vigilância do Pai. Todas apontam o caminho da descoberta do amor, sobretudo Dito, pois com ele "[...] aprendeu a aprender, aprendeu a abrir-se para a revelação do outro que, como cifra, aponta para a revelação do Grande Outro, do Absolutamente Outro que, por puro amor, se autocomunica à sua criação." (LOPES, 2000, p.356). As demais personagens, tanto para o estudo de Barros, quanto para Lopes, posicionam-se ao redor das centrais, compartilhando de sua visão de mundo.

Visão de mundo contraditória, superada pelo protagonista no plano espiritual e individual, quando se empenha na busca para descobrir onde estava o erro no mundo da ordem que se impõe. Segundo Alvim (1983, p.170-174):

> Subjacente à narrativa, e correspondendo aos termos opostos indicados, existe um conteúdo axiológico em tensão: de um lado, a submissão a uma Ordem que impõe a exclusão entre o Mítico e o Prático e que implica o utilitarismo, o rigor, a vigilância, a agressão, a nostalgia do mítico, a tristeza, o medo.
>
> Assim, simbolicamente, encontramos na narrativa guimaraneana, de modo inclusivo, a aceitação da Ordem estabelecida (que implica a pobreza material e espiritual) e a negação dessa Ordem, sabedoria indissoluvelmente aliada à aquisição de competência para as lutas de caráter espiritual e material.

Entende-se, neste trabalho, que a jornada de aprendizado dos limites do outro e dos valores que representam é menos de adesão – ou não – a esses valores do que de desprendimento[21]. De um lado, o protagonista conhece com Pai, Vó Izidra, Seo Deográcias a

[21] Nesse sentido, a narrativa pode ser aproximada à outra: "O recado do morro" (1976). Pedro Orósio, peregrino, busca pelo cerne da existência na natureza, nas reminiscências dos Gerais, distante das marcas da organização social. Acompanha (e se desprende) de um grupo que parece representar a organização social em seus diversos aspectos (religioso, científico e material). Na caminhada, encontra outras personagens que apresentam poucos traços das regras de convívio social. O protagonista atinge a sabedoria e alcança a transcendência reveladora, ao

representação da ordem, do conhecimento baseado no exercício pragmático do saber: o pai (Nhô Berno) preocupa-se com o sustento da família, consciente da pobreza e das dificuldades de sobrevivência no sertão – "Como o pai ficava furioso: até quase chorava de raiva! Exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele [...]". (ROSA, 1976, p.37). À avó cabe a responsabilidade de zelar pela tradição, seja pela preservação da moralidade (ao expulsar tio Terêz, suposto amante da mãe), seja pelo exercício da fé cristã (ao rezar fervorosamente); Seo Deográcias incumbe-se de dar remédios aos doentes, mesmo viajando longas distâncias. De outro lado, estabelecem-se personagens que transgridem as regras: a Mãe sonha em sair do Mutum, ao que tudo indica, vive romances extra-conjugais (com Tio Terêz e Luisaltino); Mãitina, de origem africana, conhece feitiços e mal consegue se comunicar com os demais membros da família; seo Aristeu aconselha remédios, canta e toca viola, esbanjando risos "'Ele é um homem bonito e alto...' - dizia Mãe. – 'Ele toca uma viola..."- Mas do demo que a ele ensina, o curvo, de formar profecia das coisas...'- Vovó Izidra reprovava". (ROSA, 1976, p.29)

O desapego ou desprendimento do núcleo familiar acontece em etapas. Antes da morte do Dito, episódio central, ocorre a preparação do protagonista pelo enfrentamento da ameaça de sua própria morte, três vezes. A primeira, quando engasga com um osso de galinha; a segunda, quando interpreta mal a consulta de seo Deográcias e a terceira, ao contrair sarampo, após a morte de Dito. Liberta-se das ameaças transformado e mais experiente para a vida. Após a morte do irmão, procura os adultos para tentar compreender o que aconteceu e, em pouco tempo, percebe que, sozinho, deve chegar ao entendimento do fato. Em seguida, a morte do pai, a partida de Vó Izidra e a volta de tio Terêz reorganizam o caos instaurado, mas

---

vencer a morte e o tempo por meio das personagens que representam a "desordem". Guimarães Rosa, em carta a Edoardo Bizarri (2003, p.91), comenta a condensação de temas, em "Campo geral" (1976), abordados em outras narrativas de Corpo de Baile (antes da tripartição): "A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de "*Campo Geral*" – explorando uma ambigüidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: "*os gerais*", "*os campos gerais"*. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro)."

Miguilim não mais pertence àquele lugar. Desprendido, maduro, pronto para a partida, afasta-se da família para a jornada individual.

A primeira etapa dessa jornada de desprendimento consiste em adentrar o espaço dos adultos e tentar compreender seus valores. À proporção que os compreende, com a ajuda do irmão, faz suas escolhas.

As portas do trabalho aproximam-no do pai, num primeiro momento, feliz em poder ajudá-lo, após a segunda ameaça de morte: "Miguilim queria ajudar, trabalhar também. Mas, muito em antes queria trabalhar, mais que todos, e não morrer, como quem sabe ia ser, e ninguém não sabia." (ROSA, 1976, p.37). Ao descobrir que não iria morrer, ele é incumbido de levar almoço para o pai e passa a enxergá-lo com ternura:

> O pai estava lá, capinando, um sol batia na enxada, relumiava. Pai estava suado, gostava de ver Miguilim chegando com a comida do almoço. Tudo estava direitim direito, Pai não ralhava. Se sentava no toco, para principiar comer. Miguilim sentava perto, no capim. Gostava do Pai, gostava até pelo barulhinho d´ele comendo o de-comer. (ROSA, 1976, p.47)

O trabalho perde o sentido com a morte do Dito e, junto dessa perda, desmorona o mundo do pai, que o percebe incapaz de trabalhar na roça, graças à miopia:

> Pai encabou uma enxada pequena. –"Amanhã, amanhã, este menino vai ajudar, na roça." Nem triste nem alegre, lá foi Miguilim, de manhã, junto com Pai e Luisaltino. –"Teu eito é aqui. Capina".
> [...] (ROSA, 1976, p.83)
>
> Vinha com uma coisa fechada na mão. – "Que é isso, menino, que você está escondendo?" " –É a joaninha, Pai." " –"Que joaninha?" Era o besourinho bonito, pingadinho de vermelho. " –"Já se viu?! Tu há de ficar toda-a-vida bobo, ô panasco?!" –o Pai arreliou. E no mais ralhava sempre, porque Miguilim não enxergava onde pisasse, vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos: - "Pitosga..." (ROSA, 1976, p.83-84)
> [...]
>
> "Vigia, Miguilim: ali!" Miguilim olhou e não respondeu. Não estava vendo. Era uma plantação brotando da terra, lá adiante; mas direito ele não estava enxergando. Pai calou a boca, muitas vezes. Mas, de noite, em casa, mesmo na frente de Miguilim, Pai disse a Mãe que ele não prestava, que menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, era muito melhor tivesse levado Miguilim em vez d´o Dito. (ROSA, 1976, p.85)

Em seguida, a destruição simbólica da infância acontece graças à briga com o irmão mais velho Liovaldo, morador distante do Mutum, com o intuito de defender o amigo Grivo. O pai dá-lhe uma surra e, ao enfrentá-lo pela segunda vez – na primeira, tenta defender a mãe em briga com o pai, logo no início da narrativa – parece sentir-se forte e livre até mesmo para odiá-lo: "Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando crescesse, matava Pai. [...] (ROSA, 1976, p.89). "[...] 'Pai é homem jagunço de mau. Pai não presta.' Foi o que ele disse, com todo desprezo." (ROSA, 1976, p.90).

Sai de casa em viagem com vaqueiro Jé por uns dias e sente, pela primeira vez, a sensação de desapego familiar:

> Naqueles três dias, Miguilim desprezou qualquer saudade. Ele não queria gostar mais de pessoa nenhuma de casa, afora Mãitina e a Rosa. Só podia apreciar os outros, os estranhos; dos parentes, precisava de ter um enfaro de todos, juntos, todos pertencidos. (ROSA, 1976, p.92)

Na volta, não cumprimenta o pai o que lhe resulta na expulsão dos passarinhos das gaiolas e quebra de cada uma. Irado, Miguilim completa a destruição, quebrando seus brinquedos. Está, assim, concluída a passagem pela infância, caminho da liberdade e do desejo de sair dali "[...] pelo pensamento forte que formou: o de uma vez poder ir também embora de casa. Não sabia quando nem como. Mas a idéia o suspendia, como um trom de consolo." (ROSA, 1976, p.94), pouco antes da terceira ameaça de morte.

Com a mãe conhece a necessidade de desligar-se do Mutum e ver além, pela evasão, pela imaginação, pelos sonhos. Feliz, ao trazer a notícia de que alguém havia falado da beleza do Mutum, anseia para dizer isso à mãe que "[...] mirou triste e apontou o morro; dizia: -´Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...`" (ROSA, 1976, p.6). Mesmo de castigo,

depois da primeira briga com o pai, sofre ao ouvir o choro da mãe e se esconde por trás de imagens de consolo, em seus devaneios:

> A mãe suspirava soluçosa, era um chorinho sem verdade, aborrecido, se ele pudesse estava voltando para a horta, não ouvia aquilo sempre assim, via as formiguinhas entrando e saindo e trançando, os caramujinhos rodeando as folhas, no sol e na sombra, por onde rojavam sobrava aquele rastrío branco, que brilhava. (ROSA, 1976, p.13)

Diferentemente de "Conversa de bois" em que a personagem cultiva raiva da mãe[22], a personagem de "Campo geral" nutre profundo amor pela sua, embora se recuse a participar do relacionamento entre ela e o tio, quando se nega a entregar o bilhete. Vencida a terceira ameaça de morte e após a morte do pai – "[...]Despertava exato, dava um recomeço de tudo[...]" (ROSA, 1976, p.98) – não se importa com a união dos dois, iniciando a etapa final:

> "Se daqui a uns meses sua mãe se casar com o Tio Terêz, Miguilim, isso é de teu gosto?" –Mãe indagava. Miguilim não se importava, aquilo tudo era bobagens. Todo mundo era meio um pouco bobo. Quando ele ficasse forte são de todo, ia ter de trabalhar com o Tio Terêz na roça? Gostava mais de ofício de vaqueiro. Se o Dito em casa ainda estivesse, o que era que o Dito achava? O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre, alegre nas profundas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma. (ROSA, 1976, p.100)

Ciente de suas escolhas e apto a deixar a casa da família, Miguilim, indiferente à nova organização, pode rejeitar a presença do outro e traçar o destino individual. Aprendizado que recebe a valiosa contribuição do irmão Dito, mencionado em outros momentos, que promove debate constante com o irmão, visto que dividem o mesmo espaço no mundo da infância. A

---

[22] A figura emblemática da mãe é pouco mencionada nos estudos rosianos, como aponta Cleusa Rios P. Passos (2000, p.91): "Tema pouco lembrado pela crítica, porque presença discreta no conjunto da obra de Guimarães Rosa, a maternidade alcança contornos literários comoventes, sugestivos de aguda sensibilidade do autor ante sentimentos mais específicos do universo feminino. 'Sinhá-Secada' e 'A benfazeja' constituem contos exemplares dos afetos maternos aí resgatados, porquanto trazem à luz a pungente fidelidade à lembrança do filho perdido e a extrema e conflitante abnegação da mãe adotiva, opondo-se, em parte, às novelas 'Lélio e Lina' e 'Manuelzão', nas quais ou a função materna não se impõe como barreira à feminilidade ou se revela mais prazerosa." Vale assinalar que, na maioria das narrativas aqui estudadas, essa personagem ocupa papel fundamental no percurso de formação das personagens infantis: protetora (em "Partida do audaz navegante"), pecadora (em Sagarana) e terna (em "Campo geral").

comunicação entre ambos é marcada por questionamentos sobre o que acontece na casa, entre os adultos.

> O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. (ROSA, 1976, p.60)

Aprende, com o irmão, a observar com serenidade as situações, visto que Dito, adiantado em suas avaliações sabe dissimular no mundo dos adultos, espantando os medos e cultivando, inclusive, ambições que apontam adesão aos valores de crescimento material. Nesse sentido, Miguilim conserva traços da criança idealizada, cuja socialização imposta aparece mais como fonte de sofrimento do que de enriquecimento e seu aprendizado se dá em outro nível, próximo à natureza, ficando ausente desse mundo adulto em muitos momentos:

> A criança idealizada apresenta características psicológicas que denotam, antes de mais nada, uma autenticidade e uma verdade totais. Livre, pura e inocente, sem laços nem limites, está totalmente presente no tempo, na natureza. Ela se comunica diretamente com os seres e as coisas, compreendendo-os a partir de seu interior. Sincera, exigente e absoluta em relação à verdade ou a seus próprios comportamentos e aos de outrem, tem uma lógica implacável. Diferente do adulto, permanece secreta e não se liberta, seja porque não quer ou porque não pode. Por vezes se mostra ausente, indiferente ou afastada da realidade, por vezes é receptiva e sensível, estes dois traços coexistindo em algumas personagens. (LAUWE, 1991, p.30)

Enquanto Miguilim ouve e tenta formar posições ante o comportamento dos adultos, o irmão, apesar de mais novo, conhece as forças sociais e humanas, compreende-as e parece sentir-se pronto para assumir o lugar do pai, integrado ao Mutum:

> Mas, de noite, no canto da cama, o Dito formava a resposta: - "O ruim tem raiva do bom e do ruim. O bom tem pena do ruim e do bom... Assim está certo." "- E os outros, Dito, a gente mesmo?" O Dito não sabia. – "Só se quem é bronco carece de ter raiva de quem não é bronco; eles acham que é moleza, não gostam... Eles têm medo que aquilo pegue e amoleça neles mesmos – com bondades..." " – E a gente, Dito? A gente?" "- A gente

> cresce, uai. O mole judiado vai ficando forte, mas muito mais forte! Trastempo, o bruto vai ficando mole, mole..." Miguilim tinha trazido a mula de cristal, que acertava no machucado da mão, debaixo das cobertas. "- Dito, você gosta de Pai, de verdade?" "- Eu gosto de todos. Por isso é que eu quero não morrer e crescer, tomar conta do Mutum, criar um gadão enorme." (ROSA, 1976, p.70)

Ao contrário do irmão, que analisa situações e consegue estabelecer opiniões rápidas sobre os adultos, Miguilim oscila e se engana[23]. De Tio Terêz, por exemplo, conserva inicialmente a amizade, ainda que ele tenha sido expulso da casa, contrariando a opinião de Dito:

> - "Dito, eu fiz promessa, para Pai e Tio Terêz voltarem quando passar a chuva, e não brigarem, nunca mais..." "- Pai volta. Tio Terêz volta não." " – Como é que você sabe, Dito?" "- Sei não. Eu sei. Miguilim, você gosta do Tio Terêz, mas eu não gosto. É pecado?" "- É, mas eu não sei." (ROSA, 1976, p.22)

Ao ver-se em dúvida sobre a entrega do bilhete, Miguilim desconfia da amizade que deve ter pelo tio. Avaliando Luisaltino, Dito pressente problemas, baseado em observações lógicas; Miguilim, entretanto, não consegue ver indícios reais, a não ser pelas ligações intuitivas e avisos premonitórios: "Esse Luisaltino aceitou água para beber; mas primeiro bochechou, com um gole, e botou fora. Será que tinha facão? Miguilim espiou aberto para o Dito: do fim da conversa de seo Aristeu se lembrava." (ROSA, 1976, p.61)

Dito constitui imagem paradoxal para o irmão, uma vez que representa o percurso pleno no mundo dos adultos – anseio primeiro de Miguilim, ao procurar entendê-los e aderir aos seus valores – e o desligamento total pelo viés mais temido: o caminho da morte. Tem-se a impressão de que Miguilim vê, como num espelho, a trajetória humana de conhecimento e experiência (vida e morte) refletida em Dito. Reserva na memória a imagem do irmão e consegue protegê-la em outro mundo, da reminiscência, depois de um ritual de despedida com a ajuda de Mãitina, agora sua amiga:

---

[23] Uma das características do romance de formação, segundo Wilma Patrícia Maas (2000, p.62), citando Jacobs, é que"[...] a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos de avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento."

> Depois ele conversou com Mãitina. Mãitina era uma mulher muito imaginada, muito de constâncias. Ela prezava a bondade do Dito, ensinou que ele vinha em sonhos, acenava para a gente, aceitava louvor. [...] O que eles dois fizeram, foi ela quem primeiro pensou. Escondido, escolheram um recanto, debaixo do jenipapeiro, ali abriram um buraco, cova pequena. [...] Tudo se enterrou, reunido com as coisinhas do Dito. (ROSA, 1976, p.81)

Inicia-se, a partir desse dia, o desenredar-se do núcleo familiar até a chegada do doutor, de cujas mãos saem a luz e a nova vida: "- Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram..." (ROSA, 1976, p.102)

Ao final, o protagonista mostra ter adquirido a capacidade de ver mais longe, metaforicamente representada pelos óculos. As experiências e os acontecimentos marcam seu processo de aprendizagem, moldando seu caráter a caminho da maturidade e de uma nova vida. De suas indagações subjetivas iniciais, à procura de resposta para o erro sensivelmente percebido, Miguilim parece reconciliar-se com o mundo concreto, que permite aproximá-lo ainda mais dos heróis dos romances de formação:

> Narrativa de uma subjectividade, o *Bildungsroman* é também afirmação de um compromisso com o social que acaba por vencer, deixando o protagonista reconciliado com o mundo concreto. Ao longo da obra surge perante o leitor uma perspectiva narrativa distanciada, assinalando a disparidade entre os objetivos do protagonista e os resultados alcançados; o narrador, já "formado", assume [...] a posição de quem sabe mais e vê mais longe, não permitindo ao leitor qualquer equívoco acerca da imaturidade do protagonista. (CEIA, 2005, p.3-4)

Do trabalho braçal para o estudo formal longe do Mutum, o herói Miguilim, desligando-se da família com o intuito de seguir em sua jornada, leva a experiência do medo, da traição, do ódio, da violência, da morte; do amor, da amizade, da beleza, da poesia, da vida... tudo misturadamente... "Nem sabia o que era alegria e tristeza." (ROSA, 1976, p.103). Leva consigo o saber da essência humana, do "homem humano".

4.3 Brincar e representar: o prazer de transgredir limites

"Ciganinha, Pele e Brejeirinha – elas brotavam num galho. Só o Zito, este, era de fora; só primo. Meia-manhã chuvosa entre verdes: o fúfio fino borrifo, e a gente fica quase presos, alojados, na cozinha ou na casa, no centro de muitas lamas." (ROSA, 1972, p.115). Assim, de súbito, adentra-se o convívio entre as crianças em "Partida do audaz navegante"; a despeito da inserção repentina na narrativa já se percebe a delicadeza com que o narrador situa personagens no espaço e esclarece a relação entre elas: irmãs, porque "brotavam num galho" junto do primo "de fora". O barulhinho do vento "fúfio fino" é captado sutilmente, sem rupturas com o quadro delineado na narrativa de uma manhã chuvosa, úmida, que isola narrador e narratário, personagens e acontecimentos na "casa, no centro de muitas lamas".

Além da aproximação e do distanciamento constantes da focalização externa, assinalada anteriormente, retoma-se a importância do narrador para a impressão de proximidade com o universo da criança neste conto, onde todos parecem participar da convivência com esse campo misterioso, que é a fantasia infantil:

> O narrador rosiano é capaz de modular e modificar sua própria voz à medida que a enunciação se desenvolve. Enquanto narra, ele mesmo, narrador rosiano, ilumina-se de saber e por isso delineia-se a si próprio durante seu fazer discursivo. Os limites entre focalização homo ou heterodiegética mostram-se diluídos tanto quanto os limites entre focalização interna ou externa. (RUNHO, 1996, p.95)

A questão que se instaura desde o início é: de onde fala o narrador? O uso, em tom coloquial e íntimo, da expressão "a gente" contínua em toda a narrativa – reiterando-se a análise apresentada em outros momentos anteriores deste trabalho - quebra a ilusão habitual de um narrador distante dos fatos e fragiliza a objetividade, substituída, assim, pela subjetividade, característica fundamental do narrador rosiano. A predominância dos verbos no imperfeito do indicativo que se alternam com o presente dissolve limites entre tempo da

narração e da história (diegese), outra particularidade rosiana. O uso desse tempo verbal, para Fiorin (1996, p.158)

> [...] apresenta os fatos como simultâneos, como formando um quadro contínuo, ou melhor, como vinculados ao mesmo momento de referência pretérito. Por isso, é o tempo que melhor atende aos propósitos da descrição [...] que gera um efeito de sentido de estaticidade.

Nesse conto, em especial, essa peculiaridade narrativa propicia a completa inserção do leitor no imaginário infantil, estimulado pela troca de experiências entre as crianças que, ao contrário das narrativas "Conversa de bois", "As margens da alegria", "Os cimos" e "Campo geral", não estão em conflito com o mundo dos adultos. Juntas elas desprendem-se do espaço fechado da casa, do contato direto com a mãe, caminham em direção ao quintal e depois ao rio, espaço aberto, estímulo maior para a imaginação; saem no ritmo de aventureiros, audazes navegantes:

> Então, pediu-se licença de ir espiar o riachinho cheio. Mamãe deixava, elas não eram mais meninas de agarra-a-saia. De impulso, se alegraram. Só que alguém teria de junto ir, para não se esquecerem de não chegar perto das águas perigosas. O rio, ali, é assaz. Se o Zito não seria, próprio, essa pessoa de acompanhar, um meiozinho-homem, leal de responsabilidades? Cessou-se a cerração do ar. Mas tinham de vestir outras roupas quentes. – "**Oh, as grogrolas!"** Brejeirinha de alegria ante todas, feliz como se, se, se: menina só ave. – "**Vão com Deus!"** – Mamãe disse, profetisa, com aquela voz voável. Ela falava, e choviam era bátegas de bênçãos. A gentezinha separou-se. (ROSA, 1972, p.118)

A imagem construída da mãe, bela e protetora, assemelha-se àquela de "Os cimos" e "Campo geral": "Mamãe, a mais bela, a melhor. Seus pés podiam calçar as chinelas de Pele. Seus cabelos davam o louro silencioso. Suas meninas-dos-olhos brincavam com bonecas." (ROSA, 1972, p.115). São perceptíveis o aconchego, o carinho e a alegria que circundam as personagens em vista da referência à imagem da mãe e da suavidade das descrições, tão delicadas e sutis quanto os contornos pueris. O discurso narrativo apresenta-se salpicado de adjetivos ao lado do emprego de substantivos no diminutivo com valor semântico afetivo,

sufixo presente desde os nomes das personagens centrais Ciganinha e Brejeirinha, que causam a sensação de delicadeza e cuidado dispensados pelo narrador. A voz do narrador que parece brotar em meio às aventuras das personagens, na chuva e no barro, assume a infância em plenitude.

> Luzes e limbos, eis a dialética da antecedência do ser de infância. Um sonhador de palavras não pode deixar de mostrar-se sensível à doçura da palavra que põe luzes e limbos sob o império de duas labiadas. Com a luz, há água na claridade e os Limbos são aquáticos. (BACHELARD, 2001, p.106)

A sensibilidade do narrador transborda em diminutivos que não se restringem à função descritiva quando expõem um "[...] meio estilístico que elide a objetividade sóbria e a severidade da linguagem, tornando-a mais flexível e amável [..]" (CUNHA, 1977, p.209). "Cruzadinha", "perfilzinho", "narizinho que-carícia", "chuvinha", "briguinha", "infimículas", "boazinha", "babinhas", "analfabetinha", "beatinha", "riachinho", "meiozinho-homem", "gentezinha", "ladeirinha" são alguns exemplos, dentre vários, que povoam o discurso narrativo do conto e captam a criatividade infantil em movimento, passando para primeiro plano o fluxo da infância que se encontra menos nas atividades intensas das personagens, do que na arte de contar da protagonista. É a brincadeira de contar e ouvir histórias que move as personagens, estimuladas pela animação peculiar ao grupo de crianças que se isolam em seu mundo de faz de conta:

> Por vezes as crianças entre si quase que criam este "outro mundo" ao qual muitos autores aspiram. Em geral esta vida separada dura pouco. Ela se desenvolve durante períodos privilegiados: primeiros anos, férias, situações excepcionais. Os valores da sociedade adulta e suas práticas são aí rejeitados ou plagiados, ou interpretados sem constrangimentos. Algumas vezes, no entanto, eles perturbam as relações. Este mundo está fadado à destruição direta pelos adultos, ou indireta, pela idade que transforma as crianças ou, ainda, pelas necessidades da integração à vida social. (LAUWE, 1991, p.155)

A brincadeira atinge o ápice, quando a história do Aldaz Navegante deixa de ser reflexo do amor entre Zito e Ciganinha e, autônoma, desprende-se do campo da imaginação para se concretizar em "coisa vacum" (o esterco de gado) no espaço da troca de experiências entre as personagens que "[...] nas pontinhas da realidade [...] se disseram, assim eles dois, coisas grandes em palavras pequenas, ti a mim, me a ti, e tanto. Contudo, e felizes, alguma outra coisa se agitava neles, confusa-assim rosa-amor-espinhos-saudade." (ROSA, 1976, p.121-122)

A capacidade inventiva das crianças, em contato umas com as outras, transgride os limites entre contar e vivenciar o que se conta, transfigurando o objeto ficcional, matéria narrada, em objeto-brinquedo, matéria palpável: "**'- Pronto. É o Aldaz Navegante...'** – e Brejeirinha crivava-o de mais coisas-folhas de bambu, raminhos, gravetos. Já aquela matéria, o 'bovino', se transformava." (ROSA, 1976, p.121). Aos olhos das crianças, tudo se transforma em brinquedo:

> [...] ninguém é mais casto em relação aos materiais do que crianças: um simples pedacinho de madeira, uma pinha ou uma pedrinha reúnem na solidez, no monolitismo de sua matéria, uma exuberância das mais diferentes figuras. E ao imaginar para crianças bonecas de bétula ou de palha, um berço de vidro ou navios de estanho, os adultos estão na verdade interpretando a seu modo a sensibilidade infantil. Madeira, ossos, tecidos, argila, representam nesse microcosmo os materiais mais importantes, e todos eles já eram utilizados em tempos patriarcais, quando o brinquedo era ainda a peça do processo de produção que ligava pais e filhos. (BENJAMIN, 2002, p.92)

Menos recorrentes, momentos de contato com os brinquedos aparecem em "Campo geral", corroborando a idéia de que, mesmo impossibilitada de possuir brinquedos sofisticados ou miniaturas imitativas de formas conhecidas, a criatividade infantil sobressai e quaisquer materiais servem ao instante de prazer:

> A Chica vinha passando, com a boneca – nem era boneca, era uma mandioquinha enrolada nos trapos, dizia que era filhinha dela, punha até nome, abraçava, beijava, dava de mamar. (ROSA, 1976, p.14)

> O Dito, por uma agüinha branca como nem que ele não se importava. Saiu brincando com carrinho-de-boi, com os sabucos. Um sabuco roxo era boi roxo, outros o Dito pedia à Rosa para no fogo tostar, viaravam sendo boizinhos amarelos, pretos, pintados de preto-e-branco. Era o brinquedo mais bonito de todos. (ROSA, 1976, p.38)

Imersos na imaginação, seja pelos brinquedos, seja pelo ato de inventar e contar histórias, Miguilim e Brejeirinha absorvem os demais, irmãos e amigos em suas narrativas.

Para Rousseau, nos primeiros anos da infância, a imaginação excessiva estimulada pelas fábulas, principal leitura de sua época, incita a visão frustrante da realidade. A preocupação pedagógica do filósofo diz respeito à exígua compreensão da criança quanto ao significado dessas narrativas e considera o período da adolescência o melhor momento para se tomar contato com as histórias. Segundo José Oscar de Almeida Marques (2002, p.215), que discute a questão "por que Emílio não deve ler fábulas?", Rousseau não pretende antecipar o mundo de disputas e comparações que, inevitavelmente, Emílio conhecerá:

> Ele não tem alternativa senão mergulhar, por inteiro e perigosamente, em um mundo de que sua casta inocência o mantivera até então preservado. Ele observará os outros com interesse e apreensão, e passará pela inquietante experiência de se ver observado e avaliado por eles. Seu amor próprio – que nada mais é que a preocupação com a opinião que os outros têm dele -, se desenvolve, e Emílio fica vulnerável a – e irá fatalmente experimentar – um novo tipo de sofrimento, diferente da dor física, da fome e sede e da ansiedade diante dos perigos para sua segurança: um sofrimento causado por palavras e opiniões que lhes indicam que não foi avaliado como desejaria ser, e também um sofrimento causado por suas próprias palavras e atos, resultantes de uma avaliação incorreta dos motivos e objetivos dos outros.

O próprio Rousseau n' Os Devaneios do Caminhante Solitário (1986, p.59) reconhece que as fábulas não prejudicam a verdade, visto que nelas a mentira é sua roupagem:

> Quando é preciso obrigatoriamente falar e quando verdades divertidas não se apresentam com bastante presteza a meu espírito, conto fábulas para não permanecer mudo; mas na invenção dessas fábulas, tenho o cuidado, tanto quanto possível, para que não sejam mentiras, isto é, para que não

> firam nem a justiça nem a verdade devida e para que sejam apenas ficções indiferentes para todo o mundo e para mim. (p.62)

É preciso lembrar-se de que o itinerário pedagógico proposto em *Emílio* nasce no ápice da razão iluminista; criam-se condições ideais para a formação da virtude na sociedade burguesa. Esse é o campo da filosofia, do pensamento lógico-racional.

Miguilim vive antecipadamente a angústia da avaliação do outro e sobre o outro: ora tenta compreendê-lo, ora escapa para seus devaneios, na imaginação, na criação de fábulas particulares, como Brejeirinha, exceto pela angústia; retratos do complexo confronto entre a imaginação infantil e a realidade. Esse é o campo da literatura, criação rosiana, que se esquiva da "megera cartesiana".

Em outro ambiente, fora do grupo familiar, a troca de experiências entre as personagens é motivada pelos jogos de representação. Os limites da peça do Dr. Perdigão em "Pirlimpsiquice", aparentemente estreitos e pré-determinados, ampliam-se quando a questão principal entre os alunos escolhidos para representá-la é preservar o segredo. Diante da necessidade de manter misteriosa a encenação, a narrativa ressalta o esforço despendido pelos garotos com a intenção de ocultá-la. O acordo em manter o sigilo os une, além da necessidade de ensaios ou de boas relações a fim de que a representação tenha êxito: **"'Ninguém conta nada aos outros, do drama!'** Concordados, combinou-se, juramos. Careciam-se uns momentos, para a grandiosa alegria se ajustar nos cantos das nossas cabeças. A não ser o Zé Boné, decerto." (ROSA, 1972, p.40 grifos do autor). Companheiro menos prestigiado entre os atores escolhidos, no recreio, Zé Boné vive em suas representações solitárias e, por isso, não desperta confiança. De um lado, o padre Diretor e o Dr. Perdigão, símbolos da ordem, propõem a peça previamente escolhida, "Os filhos do Doutor Famoso"; de outro, colegas não selecionados ameaçam boicotar a apresentação, incitando a desordem; no limiar, a personagem Zé Boné, apresentando visíveis dificuldades para o papel, não assume

completamente seu lugar na peça (espaço de dentro) ou entre os alunos excluídos (espaço de fora).

Os doze alunos escolhidos para representar o drama “Os filhos do Doutor Famoso” dividem-se em aplicados e maus alunos:

> Percibimos que en la historia se oponen los partidos en lucha, que son principalmente el de los alumnos aplicados y el de los malos alumnos, esto es, el de los escogidos para la representación y el de los que se quedan afuera y por eso inventan otra historia para el teatro. Zé Boné está en una situación especial: escogido para la representación, por ser buen alumno, es objetado por los otros escogidos, que lo ven como incapaz de representar voces e de hacer teatro seriamente, haciendo una representación seria y organizada. Zé Boné queda por eso aislado, como una instancia paradojal, que oscila y circula entre varios grupos. (DUARTE, 2004, p.45)

Movidos pela situação periclitante, as personagens descobrem o potencial de invenção, simbolizado desde o início pela personagem Zé Boné e, juntas, ousam aventurar-se em nova criação, que atrai expectadores: "Até o pretinho Alfeu, filho da cozinheira, e aleijado, voltava se arrastando com rapidez para a escutar, enquanto o **Surubim** não o via e mandava embora." (ROSA, 1972, p.41). Nesse sentido, aproximam-se da notável diversão de Brejeirinha em criar e recriar suas histórias.

A preocupação com as aulas ou outras atividades, às vezes, interrompe o movimento de ensaios:

> O **Surubim** dizia que o nosso teatro roubava ao ensino, e que não era verdade que, nas provas, iríamos ganhar boas notas de qualquer maneira. Possível? Mão-na-Lata estava combinando outro time, porque a gente mal treinava; misérias! (ROSA, 1972, p.43)

Presos ao encantamento do faz-de-conta, da dinâmica ação de mostrar/ocultar a "verdadeira estória", as personagens parecem, sem se dar conta, recolhidas em mistérios, entrelaçadas nas linhas sutis da ficção, suspensas pelas cadeias da imaginação:

> A encenação é a grande pausa criativa no trabalho educacional. Ela representa no reino das crianças aquilo que o carnaval representa nos antigos cultos. O mais alto converte-se no mais baixo de todos, e assim como em Roma, nos dias saturnais, o senhor servia ao escravo, assim também as crianças sobem ao palco durante a encenação e ensinam e educam aos atentos educadores. Novas forças, novas inervações vêm à luz, das quais freqüentemente o diretor jamais teve qualquer vislumbre durante o trabalho. Ele vem a conhecê-las somente nessa selvagem libertação da fantasia infantil. Crianças que fizeram teatro dessa maneira libertam-se em tais encenações. A sua infância realizou-se no jogo. (BENJAMIN, 2002, p.118-119)

A libertação a que se refere Walter Benjamin acontece, definitivamente, em "Pirlimpsiquice" no palco, lugar privilegiado capaz de abarcar não apenas uma, mas todas as histórias inventadas, próximas ou não da verdadeira ou primeira. É o lugar onde a vibração da magia ante o poder de ser vários ao mesmo tempo deixa em desalinho marcas da verdade ou da mentira. A concretização do "milmaravilhoso" advém da confusa apresentação da peça. Quando a esperada exposição desorganiza-se e recebe vaias, parece fadada ao fracasso, destaca-se, então, Zé Boné, estimulado pela platéia, que provoca a reviravolta salvadora, instaurada em outra ordem porque, segundo o narrador, ele "[...] desempenhava um importante papel, o qual a gente não sabia qual." (ROSA, 1972, p.46) e lança todos no encantamento que lhe é peculiar: "Contracenamos. Começávamos, todos, de uma vez, a representar **a nossa** inventada **estória**. Zé Boné também." (ROSA, 1972, p.46, grifos do autor). Todavia, a grande preparação para a liberdade do ato de representar, *ad infinitum*, fez-se ao longo de toda a narrativa, palco da representação literária:

> Mas – de repente – eu temi? A meio, a medo, acordava, e daquele estro estrambótico. O que: aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia tempo decorrido. E como ajuizado terminar, então? Precisava. E fiz uma força, comigo, para me soltar do encantamento. (ROSA, 1972, p.47)

A trajetória de formação desvia-se pelo inesperado e, subitamente, atravessa a ordem primeira – "Dr. Perdigão devia de estar soterrado, desmaiado em sua **correta** caixa-de-ponto." (ROSA, 1972, p.47, grifo nosso) – e alcança a magnitude do prazer de fantasiar até o ápice do

desencantamento com a queda: "Dei a cambalhota. De propósito, me despenquei. E caí." (ROSA, 1972, p.47). Ao desprender-se do encantamento, segue-se a certeza de que a verdade ou a mentira das histórias – da peça primeira ou das que dela brotaram – não se sobrepõe ao incrível daquela noite, ou à perturbação que motiva o narrador-protagonista a recompor o fato:

> E, me parece, o mundo se acabou. Ao menos, o daquela noite. Depois, no outro dia, eu são, e glorioso, no recreio, então o Gamboa veio, falou assim: - **"Eh, eh, hem? Viu como era que a minha estória também era a de verdade?"** Pulou-se, ferramos fera briga. (ROSA, 1972, p.48; grifos do autor)

Ao visitar as fronteiras da verdade e da mentira em textos de Guimarães Rosa, Maria Célia Leonel (2005, p.107) observa que a "[...] verdade (e a mentira) pode ser conseqüência da diversidade de opiniões ou mera questão de ponto de vista, do mesmo modo que a mentira – ou a verdade – pode ser apenas aparência.". Acrescenta, sobre Grande sertão*:* veredas, que

> [...] a ambivalência, a reversibilidade, a mescla entre o ser e o não ser, a impossibilidade de fixar a verdade e a mentira, o erro e o acerto que acompanham o discurso têm levado uma parte da crítica sobre o escritor a concluir que a obra enfeixa a idéia de que o que enforma o homem é a perplexidade. (LEONEL, 2005, p.127).

Nas brincadeiras de inventar de Brejeirinha ou de representar dos garotos de "Pirlimpsiquice" sobressai o maravilhoso da ficção, espelhada na imaginação infantil.

4.4 A nebulosa formação em "Nenhum, nenhuma"

As experiências das personagens Tiãozinho, o Menino, Miguilim e Brejeirinha acontecem em períodos relativamente curtos. A caminhada de Tiãozinho dura um dia; o Menino permanece alguns dias ao lado dos Tios; os acontecimentos principais na vida de

Miguilim desenvolvem-se em meses; os preparativos para o teatro de "Pirlimpsiquice" demora algumas semanas. Leva-se em consideração, para tais observações, apenas a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese, e não as relações entre tempo da história e tempo da narrativa, visto que interessa, mais de perto, o percurso das personagens em suas etapas de formação. Importa destacar que a possibilidade de organizar a duração dos eventos na diegese permite acompanhar o fio condutor das etapas da aprendizagem e as mudanças pelas quais passam as personagens ao lado de familiares e/ou amigos. Nesse sentido, a narrativa "Nenhum, nenhuma" significa certa ruptura no conjunto de narrativas selecionadas para este trabalho, visto que os eventos relatados e as impressões sobre eles estão de tal forma entrelaçados que, ao se tentar encontrar o fio condutor, corre-se o risco de se perder a teia enigmática de que é feito o conto. Admite-se a dificuldade em se isolar a personagem e acompanhar seu percurso ao lado de outras em vista da intensa simbologia sugerida pelo discurso; a dinâmica das ações das personagens parece se tornar rarefeita, quase imperceptível, seguindo o fluxo ininterrupto da rememoração representada no discurso. Menino, Moço, Moça, velha, homem sem aspecto são formas imprecisas que escapam à reconstituição da diegese, como ocorre em narrativas modernas em que

> Muitas personagens, ou muitos fragmentos de acontecimentos são articulados por vezes frouxamente de tal forma que o leitor não consegue segurar constantemente qualquer fio condutor determinado. Há romances que procuram reconstruir um meio a partir de uma série de farrapos de acontecimentos, com personagens constantemente mutantes, por vezes reaparecidas. (AUERBACH, 1994, p.491)

Embora as nuances de rememoração – revisitadas mais adiante neste trabalho - de um fato da infância estejam em primeiro plano no discurso narrativo, é possível estabelecer pontos de contato com as narrativas estudadas no que se refere à experiência do amor, da separação e da morte. Para tanto, toma-se como ponto de partida desse percurso o instante em que a personagem entra no quarto de uma casa-de-fazenda, como quem atravessa um portal:

> Mas um menino penetrara no quarto, no extremo da varanda, onde se achava um homem sem aparência, se bem que, por certo, como curiosamente se diz, já "entrado em anos"; ele devia de ser o dono de lá. (ROSA, 1972, p.50)

Após o encontro com o homem, depara-se com a Moça "[...] linda e recôndita." (ROSA, 1972, p.50) e com o Moço, entre olhares amorosos "[...] um para o outro como os passarinhos ouvidos de repente a cantar [...]" (ROSA, 1972, p.50). Conhece o amor dos jovens e, em seguida, depara-se com a velhice escondida num quarto. A Moça cuida do pai, o Homem velho da varanda, que está doente e de uma velha, Nenha, não se sabe ao certo "[...] tresbisavó de quem, nem de que idade, incomputada, incalculável [...]" (ROSA, 1972, p.52). No jardim, o Menino se vê cercado por todos – Moço, Moça, Homem velho, Nenha – e assiste ao círculo do tempo (vida e morte) ao lado da permanência do amor que chega a lhe despertar ciúme. À experiência do amor segue-se a da dor da separação e, nesse mesmo jardim, presencia o afastamento do casal, em lágrimas; presencia o amor eros cedendo lugar ao ágape, caracterizado, no grego, pela compreensão, boa vontade espontânea que nada espera em troca, isto é, o amor incondicional:

> A Moça, lágrimas em olhos, mas mediante o sorriso, linda já de outra espécie. Ela não concordou. Ela só olhava com enorme amor para o Moço. Então, ele deu-lhe as costas. E a Moça se ajoelhou, curvada para o berço da Nenha, velhinha, e chorava, abraçando-a – ela se abraçava com o incomutável, o imutável. (ROSA, 1972, p.56)

O Menino sai pelo mesmo quarto, acompanhado do Moço que o leva de volta para casa e deixa um bilhete para a Moça sobre uma escrivaninha – apresentada também no início da narrativa. Sobre as cenas de entrada e saída, comenta Leyla Perrone-Moisés (1990, p.124)

> Tudo emana da escrivaninha vermelha, e para ela converge: ela guarda o imaginário romanesco da revista colorida; ela recebe a letra do bilhete cujo significado, ignorado, finalmente é o do próprio gesto de escrevê-lo e confiá-lo a um canal de comunicação inusitado e incerto. Depositária da memória, a escrivaninha concentra o real (da experiência tátil, olfativa e visual), o imaginário (da revista ilustrada) e o simbólico virtual (do bilhete).

Na chegada a casa, o Menino olha a rotina dos pais distantes um do outro e não contém os gritos de reprovação:

> **"Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!..."**
> E eles abaixaram as cabeças, figuro que estremeceram.
> Porque eu desconheci meus Pais – eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu? (ROSA, 1972, p.57 grifos do autor)

A retomada do percurso da personagem infantil na diegese a fim de se explicitarem suas experiências não expôs as afirmações em primeira pessoa que se destacam, graficamente, em negrito e cortam a história. O final da narrativa que quebra a ilusão, até então criada, de que narrador e personagem são distintos pede nova leitura. Explicita outro sentido para a infância revivida na experiência circular e contínua do presente, do passado e do futuro; experiência do adulto que carrega o menino e o menino que carrega o adulto, nas palavras de Cortázar (2004, p.165):

> Sempre serei como um menino para muitas coisas, mas um desses meninos que, desde o começo, carregam consigo o adulto, de maneira que, quando o monstrinho chega verdadeiramente a adulto ocorre que, por sua vez, carrega consigo o menino, e *nel mezzo del cammin* dá-se uma coexistência poucas vezes pacífica de pelo menos duas aberturas para o mundo.

É a retomada desse sentimento de infância que se fará na próxima etapa do trabalho.

5 O SENTIMENTO DE INFÂNCIA: PAUSAS POÉTICAS NO PERCURSO

> [...] quando um poeta moderno diz que para cada um existe uma imagem em cuja contemplação o mundo inteiro submerge, para quantas pessoas essa imagem não se levanta de uma velha caixa de brinquedos? (BENJAMIN, 2002, p.101-102)

O percurso de formação das personagens infantis de Guimarães Rosa, em busca de auto-conhecimento, conhecimento do mundo e experiências delineadas ao lado da natureza, dos brinquedos e das demais personagens de seu convívio é perceptível ao se observar a diegese, isto é, explicitam-se as peculiaridades de umas e de outras narrativas em vista dos elementos da história. O retrato do mundo infantil é tracejado pelo narrador heterodiegético, no discurso, que nele penetra com a sutileza da focalização interna fixa ou pelas impressões de um narrador em primeira pessoa que retorna à infância, rememorando fatos dessa época.

Em vista da aproximação das narrativas observa-se, contudo, que as significações do universo da criança não se restringem às personagens, estendendo-se para a composição de um sentimento de infância por parte do narrador. Entende-se por esse sentimento, o efeito da exploração desse universo, por um narrador adulto, e da impressão que lhe é característica, transparente na surpresa em face da descoberta constante do outro e de si mesmo; no êxtase diante da beleza, do amor; na angústia ante a impossibilidade de reação efetiva quando há dor ou pouca compreensão que se tem desse sentimento. São descobertas apenas iniciadas na infância, cuja revelação se prolonga por todas as etapas da vida. Descobertas revisitadas quando se procura entender, na solidão do devaneio, o incompreensível presente repleto de exigências do mundo adulto.

> Pode o mundo ser tão belo agora? Nossa adesão à beleza primeira foi tão forte que, se o devaneio nos transporta às nossas mais caras lembranças, o mundo atual parece totalmente descolorido. (BACHELARD, 2001, p.97)

Aproximando-se ou afastando-se da personagem, ora tomando emprestado o olhar da criança, ora delineando-a de fora, vê-se de que forma – ou formas - o narrador traceja imagens da infância ou vistas pela infância. Momentos descritivos da narração harmonizam-se com o desenvolvimento da diegese, sem cortes ou rupturas, trazendo à superfície do discurso o deleite estético, característico de Guimarães Rosa. Os sentimentos típicos da infância manifestam-se, esteticamente, no entrecruzamento do percurso da aprendizagem da personagem e também do narrador que capta o fluxo das sensações do aprendiz, muitas vezes, em linguagem sinestésica.

A força lingüística e poética de Guimarães Rosa tem sido apresentada pela vasta crítica rosiana e é explicitada pelo autor na conhecida entrevista a Günter Lorenz (1965, apud ROSA, 1994, p.34-35): "[...] cresceu em mim o sentimento, a necessidade de escrever e, tempos depois, convenci-me de que era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia. [...]". Ainda refletindo sobre língua e poesia na obra rosiana, em carta de 4 de novembro de 1964 enviada – tradutora norte-americana de sua obra – o autor refere-se à necessidade de despertar o leitor da inércia da leitura e fazê-lo tomar consciência da linguagem:

> Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música “subjacente” ao sentido – valem para maior expressividade.

Tais trechos exemplificam a preocupação poética de Guimarães Rosa, além de trazerem instigantes comentários a respeito de seu propósito lingüístico-metafísico. Observa-se, na passagem intimista do narrador pelo espaço da infância, a busca pelo entendimento do

mundo sob os olhos da criança, visto que a curiosidade latente dessa fase estimula-a a explicar o que não entende: primeiramente pela imaginação; depois, pela investigação. Nos jogos e brincadeiras infantis, na relação das crianças com adultos é possível observar esses momentos que permitem relacionar a atividade imaginativa da criança ao processo de criação do escritor:

> [...] a criança, quando brinca, se comporta como um ficcionista, pois cria um mundo pessoal, ou mais, corretamente, reorganiza as coisas de seu mundo dando-lhe uma forma mais agradável. [...] o escritor faz o mesmo que a criança no brinquedo; cria um mundo de fantasia que considera muito sério, isto é, aí coloca muita afetividade, embora o separe nitidamente da realidade... [...]. (LEITE, 1987, p.85)

As imagens que emergem do retrato da infância de Guimarães Rosa mantêm, de um lado, a temática do amor, da solidão, da dor, da alegria, da tristeza, da morte e da criação artística subjacentes ao percurso da personagem infantil; de outro, o discurso preserva sutilezas poéticas (ritmo, metáforas, cores) numa atmosfera que atinge o lirismo e o intimismo ao aproximar a visão do narrador à da personagem.

Narrado em primeira pessoa, o conto "Nenhum, nenhuma" é exemplar no que diz respeito à exploração da rememoração da infância que põe em primeiro plano a intensidade das imagens emergentes desse espaço revisitado em camadas de presente, passado e futuro. Como foi apontado anteriormente, a narração do percurso da criança-aprendiz aparece entremeada a um discurso em primeira pessoa (destacado em negrito no conto) que analisa esse percurso, em visível tentativa de experimentar, de novo, ou compreender eventos situados no limiar do sonho e da realidade; mais precisamente no limiar da lembrança de sonhos ou de fatos da infância. Houve essa infância ou esses fatos? Tudo não passou de um sonho do narrador? "**Então, o fato se dissolve. As lembranças são outras distâncias. Eram coisas que paravam já à beira de um grande sono.** A gente cresce sempre, sem saber para onde." (ROSA, 1972, p.55, grifos do autor). Os aspectos desse conto, anteriormente ressaltados, concentraram-se no percurso da personagem, fruto de uma viagem indefinida que

leva um menino a conhecer o começo e o fim do amor e da vida. Além disso, ressaltou-se o contato estabelecido pelo protagonista com o espaço impreciso do conto e com as personagens sem nome, apenas caracterizadas pela aparência de jovens ou velhos.

Nesta etapa da análise, observam-se as impressões em primeira pessoa, evidentes pelo negrito do texto, que parece ser outra voz, íntima e poética, visitante (tanto quanto o menino na casa-de-fazenda) desse mundo da infância donde se pretende, talvez, recompor um conhecimento já esquecido ou quem sabe reconstituir a partir dali a sensação do não-saber, a limpidez do espaço a ser explorado, a paz saboreada pelo vislumbre da beleza e da juventude – "A Moça é então que reaparece, linda e recôndita. A lembrança em torno dessa Moça raia uma tão extraordinária, maravilhosa luz, **que, se algum dia eu encontrar, aqui, o que está por trás da palavra "paz", ter-me-á sido dado também através dela**.[...]" (ROSA, 1972, p.50, grifos do autor)

Frases, aparentemente desconexas, corroboram a idéia de que há esforço para recompor, no discurso do narrador, menos o desenho efetivo do passado – impossível de ser captado - do que a sensação de incerteza do presente ao reconstituir as imagens:

> Só agora é que assoma, muito lento, o difícil clarão reminiscente, ao termo talvez de longuíssima viagem, vindo ferir-lhe a consciência. Só não chegam até nós, de outro modo, as estrelas.
> **Ultramuito, porém, houve o que há, por aquela parte, até aonde o luar do meu mais-longe, o que certifico e sei.** (ROSA, 1972, p.51, grifos do autor)

Em capítulos anteriores, mostraram-se os pontos de contato entre as narrativas quanto ao percurso de formação da personagem infantil; é importante, contudo, destacar a especificidade de "Nenhum, nenhuma" no que se refere ao discurso narrativo, visto que se diferencia das demais narrativas pela imprecisão apontada. Se nos demais textos é possível recompor as etapas do percurso de formação da personagem, delineando-se um fio comum entre elas e, em certa medida, separando e reunindo diegese e discurso a fim de se vislumbrar

com mais nitidez esses traços, no conto "Nenhum, nenhuma", é perceptível a proximidade, quase inseparável, de discurso e diegese

Todavia, pode-se atribuir ao distanciamento temporal entre narrador e focalizador, isto é, ao fato de a focalização centralizar-se na personagem infantil, revivida no passado, pela memória (vê-se com ela a maior parte do tempo) e a voz narrativa (quem fala) ser de um narrador autodiegético adulto, a possibilidade de acompanhar-se o percurso da personagem no nível da diegese embora ele não seja tão claro como nos demais contos. A aproximação entre personagem, narrador e focalizador, em alguns momentos do percurso de aprendizagem, propicia a descrição de pausas poéticas, como se verá mais adiante.

Em "Nenhum, nenhuma", o narrador autodiegético parece se tornar, na retomada da infância, um aprendiz de si mesmo em contínua reflexão e que trata a si mesmo como outro, como objeto para melhor lembrar e entender o que se passou. Na narração de "Pirlimpsiquice", o narrador autodiegético já adulto retoma um fato da infância - a confusão na apresentação de um espetáculo teatral - a fim de tentar compreender o incrível dos acontecimentos e a organização temporal é feita de acordo com os eventos anteriores à noite do espetáculo, de forma que é possível reconstituí-los em ordem linear. O narrador põe em evidência os eventos e sua importância para a grande reviravolta na peça primeira, originalmente ensaiada pelo professor e não deixa transparecer reflexões ou impressões pessoais. Ao contrário, o narrador de "Nenhum, nenhuma" estende-se pela divagação e a organização dos fatos ocorridos é o tempo todo entrecortada de incertezas; as nuances da memória estão evidentes nesse conto repleto de sutilezas oníricas e indagações de origem filosófico-existenciais, o que permite a sensação de que a descoberta do mundo ou o percurso de aprendizagem são permanentes e indistintos no presente: no tempo do agora se condensam as imprecisões do ontem e do amanhã:

> **Na própria precisão com que outras passagens lembradas se oferecem, de entre impressões, confusas, talvez se agite a maligna astúcia da porção escura de nós mesmos, que tenta incompreensivelmente enganar-nos, ou, pelo menos, retardar que perscrutemos qualquer verdade**. (ROSA, 1972, p.51, grifos do autor).

Duas vidas – do adulto e do menino - parecem se encontrar no discurso do narrador, cuja metáfora da névoa, da nuvem e do sono remete às dificuldades de decifração do passado ou a visão dos fatos com nitidez. A infância não se abre claramente ao narrador que, em estado de angústia, procura unir fragmentos esparsos que lhe dêem um vislumbre da vida:

> **Antes, era a vida. Ali, num só ser, a vida vibrava em silêncio, dentro de si, intrínsecas, só o coração, o espírito da vida, que esperava. Aquela mulher ainda existir, parecia um desatino de que ela mesma nem tivesse culpa.** (ROSA, 1972, p.53, grifos do autor).

Nas imagens do homem, da velha, do Moço e da Moça, tempo e destino se fundem e transgridem o provável entretecer de fios, desafiando, simbolicamente, Átropos, Cloto e Láquesis, as moiras tecelãs – à primeira cabe fiar, à segunda enrolar e à terceira cortar os fios da vida, como também observa Ana Paula Pacheco (2002, p.50-51): "A ascendência esfumaçada, aliás, era de *roca e fuso*, como diz o narrador, remetendo ao mito das Parcas, que fiavam, dobavam e cortavam o fio da existência, medindo o destino dos humanos." No espaço de Mnemosine os fios se embaraçam e causam a ilusão de infinito, em pensamentos atravessados como ondas: "**Tem horas em que, de repente, o mundo vira pequenininho, mas noutro de-repente ele já torna a ser demais de grande, outra vez. A gente deve de esperar o terceiro pensamento.**" (ROSA, 1972, p.57, grifos do autor). Aprender e compreender o entrelaçar dos fios da vida, do amor e da morte torna-se o percurso relido nas passagens em negrito, empreendido pelo narrador que retoma o tempo em que era menino para poder entender os dois tempos: o presente e o passado. Na reminiscência da infância,

funda-se o resgate do conhecimento do presente e de si mesmo, relembrando passagens, mesmo fragmentadas, trazendo à tona as histórias que podem (re) constituí-lo.

> A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. (BENJAMIN, 1996, p.211)

Resta-lhe, apenas, o refúgio na outra vida, na infância e na arte, no núcleo da memória, da psique humana, como diz Bachelard (2001, p.103)

> A nosso ver, é nas lembranças dessa solidão cósmica que devemos encontrar o núcleo de infância que permanece no centro da psique humana. É aí que se unem mais intimamente a imaginação e a memória. É que o ser da infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda a imaginação as imagens da realidade. E todas essas imagens de sua solidão cósmica reagem em profundidade no ser da criança; apartado de seu ser para os homens, cria-se, sob a inspiração do mundo, um ser para o mundo. Eis o ser da infância cósmica.

Sob esse prisma, a infância é vista como retomada do ser puro, da origem do próprio homem, ainda não deformado pela sociedade, resgatando-se a visão de Rousseau. A criança se encontra aberta às diferenças, sem preconceitos ou barreiras para conhecer a si mesmo ou o outro.

5.1 Percurso da personagem contadora

Em outros momentos deste trabalho foi assinalada a importância da criança-contadora para a formação e a aprendizagem: Miguilim experimenta a primeira perda, quando se separa da cachorra e transforma-a em narrativa; a experiência da dor leva-o a se tornar contador, criador de narrativas. Conhecedor de contos de fadas, ele relaciona o sofrimento que a ameaça

de castigos do pai provocam-lhe ao das personagens de Joãozinho e Maria, mesmo sem apreender o sentido de todos os acontecimentos.

O relato do Aldaz navegante de Brejeirinha reflete, inicialmente, sua primeira convivência com a relação amorosa, da irmã e do primo; a experiência não é a dor, e a narrativa, antes de ser a compensação de uma perda, projeta-se na aventura – do Aldaz e da narradora – da experimentação da vida e do amor. O primeiro narrador incorpora, individualmente, a experiência da perda e da morte do irmão e sublima-a em criação ficcional; a segunda, Brejeirinha, compartilha a narração com o grupo de familiares que participa do processo de construção ficcional o que certamente lhe dá condições para entender os sentimentos.

Da ínfima experiência, de formação latente do menino, brota a capacidade de elaborar a tristeza. Do sentir para o narrar, Miguilim mostra-se hábil e muito criativo ao tomar de empréstimo narrativas coletivas, próprias de seu espaço cultural, e readaptá-las em seu contexto individual:

> Mas, para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo. Quando ele se escondia no fundo da horta, para brincar sozinho, ela aparecia, sem atrapalhar, sem latir, ficava perto, parece que compreendia. Estava toda sempre magra, doente da saúde, diziam que ia ficando cega. [...] Então, se ela já estava quase cega, por que o pai a tinha dado para estranhos? [...] Mas um dia contaram a ele a estória do menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram. [...] Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu. (ROSA, 1976, p.11)

A personagem-narradora em formação, Miguilim, tem na sensibilidade indiscutível a origem de seu relato e também na experiência, ainda que limitada, colocando-se ao lado dos narradores orais, sedentários ou viajantes, segundo a acepção de Walter Benjamin (1994,

p.198): "[...] a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.[...]".

No caso da Cuca, por exemplo, nota-se como Miguilim aproveita o relato da experiência alheia, transpondo-a para a própria experiência. Há, portanto, nessa atividade de ouvir e narrar um enriquecimento pessoal visível. O medo da morte inscreve, nessa personagem, a necessidade de estar com o outro, isto é, viver a experiência do coletivo afasta a solidão da morte[24], quer seja na vida cotidiana, quer seja no ato de contar histórias:

> - Miguilim você tem medo de morrer?
> - Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morresse juntos... (ROSA, 1976, p.18)

Quanto maior e mais profunda a experiência de perda, com a proximidade da morte, tanto mais Miguilim busca ouvintes para suas criações. Ao ver o irmão Dito adoentado, enquanto se constrói o presépio para a celebração da vida, representada pela comemoração cristã do Natal, Miguilim-contador aprimora sua capacidade de criação e ganha platéia, demonstrando, mais uma vez, sua maneira de elaborar o sentimento da dor, procurando respostas na atividade imaginativa e compartilhando-a com ouvintes, habilidade dos artistas:

> Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória – do Leão, do Tatu e da Foca. Aí Tomezinho, a Chica e aquele menino o Bustica também vinham escutar, se esqueciam do presépio. E o Dito mesmo gostava, pedia: - "Conta mais, conta mais..." Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. (ROSA, 1976, p.73)

Para Benjamin (1994, p.208-209), é da morte que o narrador extrai a autoridade do narrar, pois tal espetáculo remete à história natural:

---

[24] Ou, o ato do contar pode afastar a morte, como mostra a grande narradora Sherazade.

> Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como o interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.

Em "Campo geral" não é o moribundo que narra, mas na narrativa convive-se com a experiência da morte. Longe do costume urbano e moderno de manter distante o espetáculo da morte, nos fundões do Mutum, Miguilim e seus familiares acompanham, paulatinamente, o definhar do garoto Dito, devido ao tétano. A descrição da morte que mistura dor e ternura, a consciência de morte do Dito, singular na narrativa, atinge o ápice no exato momento em que Miguilim parece encontrar a essência de sua dor em face dos projetos malogrados do irmão, como o de crescimento financeiro, de ter posses:

> "Miguilim, eu sempre tinha vontade de ser um fazendeiro muito bom, fazenda grande, tudo roça, tudo pastos, cheios de gado..." – "Mas você vai ser, Dito! Vai ter tudo..." O Dito olhava triste, sem desprezo, do jeito que a gente olha triste num espelho. – "Mas depois tudo quanto há cansa, no fim tudo cansa..." (ROSA, 1976, p.75)

Diante da proximidade da morte, Miguilim vê-se impossibilitado de narrar, emudecido que está ao conhecer a certeza da finitude, inevitável, mesmo para um menino repleto de sonhos. O protagonista fica calado ao vislumbrar o encontro das duas experiências de perda – do irmão e da cachorra:

> A reza não esbarrava. Uma hora o Dito chamou Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. – "Miguilim, e você não contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro..." " – Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos..." Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. – "Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer..." "- No Céu, Dito? No Céu?!" – e Miguilim desengolia na garganta um desespero. (ROSA, 1976, p.76)

Além das dores da morte e da perda que fazem desabrochar o narrar de Miguilim, outra fonte lhe serve de inspiração para que se materialize o contador: a personagem seo Aristeu. Ele aparece em momentos decisivos da narrativa, trazendo alegria e festa com cantigas populares e histórias da tradição sertaneja. Quando a primeira idéia de morte lhe toma conta, aparece seo Aristeu, pai das abelhas, representante do mel, da doçura para espantar a doença:

> - "Não disse, não falei? Apruma mesmo durim, Miguilim, a dança hoje é das valsas..."Todo o mundo: boca que ria mais ria. "- Ai, Miguilim, eu soubesse disto, tinha trazido minha companhia – que por nome tem até é Minréia-Mindóla, Menina Gordinha, com mil laços de fitas... – viola mestra de todo tocar!". " – Então, eu não estou héctico nem tísico não, seo Aristeu?" " – Bate na boca por bestagem tão grande que se disse, compadre meu Miguilim: nunca que eu ouvi outra maior. Tísica nem não dá, nestes Gerais, o ar aqui não consente! Vai o que você tem é saúde grande ainda mal empenada..." (ROSA, 1976, p.44)

A abelha simboliza pureza, já que vive entre flores; disciplina, devido à organização exemplar das colméias; trabalho, pela atividade incessante das abelhas operárias e realeza, graças ao poder exercido pela abelha rainha. "A abelha simboliza a eloqüência, a poesia e a inteligência. [...] Representa as sacerdotisas do templo, as pitonisas [mulheres que tinham a profissão de adivinhas], as almas puras dos iniciados, o Espírito, a Palavra [...]." (CHEVALIER & CHEERBRANT, 2001, p.4).

Ao analisar as imagens das abelhas em Grande sertão*:* veredas, que aparecem em episódios de enfrentamento e de festividade, considerando a teoria de Gilbert Durand, Maria Célia Leonel (2002, p.290) assinala o aspecto disfórico e eufórico desse inseto no sertão rosiano:

> A abelha significa a sorte que advém inesperadamente, como considera também Leonardo Arroyo (1984, p.123); além disso, ela vem com o sol. Há, portanto, duas representações eufóricas: uma, de símbolo solar, que pode vincular-se à "sabedoria" de Zé Bebelo; outra, não simbólica – da sorte – imagem não mencionada nas tradições mais conhecidas. Assim, a abelha é,

> no sertão de Guimarães Rosa, ora disfórica, ora eufórica; simboliza o caos, o sol e é também imagem particular da alegria e da sorte.

Heloisa Vilhena de Araújo (1992, p.36) estende-se na análise do papel exercido pelas abelhas e sua relação com a personagem de seo Aristeu que, segundo a autora, é responsável por levar ao Mutum o dom das Musas (contar histórias), a profecia e a habilidade da caça de Apolo.

> Este estado de ambigüidade, no limiar de todas as possibilidades de desenvolvimento, que é o estado de ninfa, é o que seduzira Aristeu, tirando-lhe a razão. Este aparece, portanto, como um estado perigoso, que deve ser ultrapassado, canalizado e controlado por normas sociais, que assegurem a ordem da sociedade no que se refere às relações sexuais. Este é um estado de liberdade extrema, de indefinição, de fluidez alarmante, que deve ser disciplinado pelo ritmo repetido e fixo das estações do ano, do verão e do inverno, da criança e do adulto, da vida e da morte. (ARAUJO)

Seo Aristeu traz a ordem à desordem gerada frente à expectativa da morte de Miguilim, após a visita de seo Deográcias que o faz pensar na possibilidade de estar mal de saúde, com os dias contados.

> Assim, seo Aristeu aparece no sertão do Mutum, trazendo suas abelhas para pôr em ordem a desordem sexual e mortífera reinante na família de Miguilim; e, também, por outro lado, para “dificultar” de o menino morrer ainda na flor da idade, não tendo atingido o estado adulto; aparece, assim, para dar-lhe longa vida [...]. (ARAÚJO, 1992, p.38).

Ao mesmo tempo, a visita de seo Aristeu pode ser considerada o anúncio[25] da tragédia ocorrida com a chegada posterior de Luisaltino:

> "Ei Miguilim, isto é p´ra você, você carece de saber das coisas: primeiro, foi num mato, onde eu achei uns macacos dormindo, aí acordaram e conversaram comigo... Depois, se a gente vê um ruivo espirrar três vezes

[25] Para Gérard Genette, a antecipação no discurso de eventos que, no nível da história, só deveriam aparecer posteriormente recebe a denominação de prolepse. Pode-se considerar, dada a apresentação de características de uma personagem que aparecerá futuramente na narrativa, seu duplo significado: de superstição e de sinais antecipatórios de mal-agouros no tempo da diegese em que se estabelece o diálogo entre as duas personagens (Miguilim e seo Aristeu) e de anúncio no tempo do discurso narrativo (na acepção de Genette), quando se reconhece, posteriormente, a validade desse diálogo para a seqüência dos acontecimentos. "O papel desses anúncios na organização e naquilo a que Barthes chama o 'entrançado' [tressage] da narrativa é bastante evidente, pela expectativa que criam no espírito do leitor." (GENETTE, 1995, p.72)

> seguidas, e ele estando com facão, e pedir água de beber, mas primeiro lavar a boca e cuspir – então, desse, nada não se queira não!" (ROSA, 1976, p.45)

Luisaltino chega, aceita água para beber e cospe o primeiro gole antes de beber o restante:

> Esse Luisaltino aceitou água para beber; mas primeiro bochechou, com um gole, e botou fora. Será que tinha facão? Miguilim espiou aberto para o Dito: do fim da conversa de seo Aristeu reparara. Mas não podia que ser? Devia. (ROSA, 1976, p.61)

Atitudes que fazem Miguilim, atento à história[26] de seo Aristeu, tecer os seguintes comentários:

> "Dito eu vou falar com Pai, pra não deixar esse moço morar aqui com a gente." "- Fosse eu, não falava." – "Pois por que, Dito? Você não tem medo de adivinhados?" " – Pai gosta que menino não fale nada desta vida!" Mas Miguilim mesmo não tinha certeza, cada hora tinha menos, cada hora menos. O Dito mais tinha falado: - "Luisaltino não é ruivo. Seo Aristeu não falou? Pai é que é ruivo..." E mesmo Miguilim achava que aquelas palavras de seo Aristeu também podiam ser só parte de uns versos muitos antigos, que se cantavam. (ROSA, 1976, p.63)

Misto de poesia e adivinha, as palavras de seo Aristeu contaminam o ambiente, iluminando-o, incentivando o que existe de contador em Miguilim. O discurso, nessa passagem da narrativa, conserva o aspecto poético das palavras, representando, graficamente, o sentido de ida e volta:

> Miguilim desejava tudo de sair com ele [Seo Aristeu] passear – perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias. Na hora de ir embora afinal, seo Aristeu abraçou Miguilim:
>
> - "Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe:

---

[26] A dúvida de Miguilim sobre a idoneidade de Luisaltino, ao retomar as palavras de seo Aristeu em contexto aparentemente provável de ser trágico, permite pensar nas adivinhas premonitórias propostas desde o enigma da esfinge na Grécia antiga e na ambigüidade que lhe é característica, como considera André Jolles (1975, p.124): "Essa propriedade de ambigüidade, essa aptidão para a incompreensibilidade, é o que a Adivinha, como forma, se propõe refletir, por assim dizer. Ela não apenas é redigida na língua especial de um grupo como redigida de modo a dar ao não-inicado a impressão de ser incompreensível. [...] A forma da Adivinha abre tudo ao fechar-se; é cifrada de tal modo que esconde o que comporta, retém o que contém." Miguilim, ainda não foi plenamente iniciado no poder da adivinhação, das palavras mágicas e poéticas, por isso põe em dúvida as palavras de seo Aristeu e acredita que Luisaltino não é o homem por ele descrito: "De certo que ele não achava defeito nenhum em Luisaltino." (ROSA, 1976, p.64)

> *... Eu vou e vou e vou e vou e volto!*
> *Porque se eu for*
> *Porque se eu for*
> *Porque se eu for*
> *hei de voltar...*
> E isto se canta bem ligeiro, em tira de quadrilha." (ROSA, 1976, p.45)

Após levar comida ao pai na roça, em estado de euforia, espanta o medo tentando compor narrativas inspiradas na natureza, na experiência do trabalho e no exemplo do amigo, exercitando seu aprendizado de narrador, criando histórias próprias[27]:

> Miguilim pegava o tabuleirinho vazio, tomava a benção a Pai, vinha voltando. Chegasse em casa, uma estória ao Dito ele contava, mas estória toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, despois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha, que era uma vez! Essas assim, uma estória – não podia? Podia, sim! pensava em seo Aristeu... Sempre pensava em seo Aristeu – então vinha idéia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha! Nem não devia de ter medo de atravessar o mato outra vez, era só um matinho bobo, matinho pequeno trem-atoa. (ROSA, 1976, p.48)

À medida que cresce a experiência do menino-contador são aprimoradas as narrativas, que possuem traços de amigos, animais e outras histórias conhecidas. Em outra ocasião, o menino novamente se inspira na tradição popular para narrar, com a chegada de Siarlinda[28], mulher do vaqueiro Saluz:

> Siarlinda contou estórias. Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borralheira, do Rei do Mato. Contou estórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer. Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da

---

[27] Para Bachelard (2001, p.113), a criança encontra suas fábulas no devaneio: "Não é com essas fábulas fósseis, esses fósseis de fábulas, que vive a imaginação da criança. É nas suas próprias fábulas. É no seu próprio devaneio que a criança encontra as suas fábulas, fábulas que ela não conta a ninguém." A personagem Miguilim constrói suas fábulas, inspiradas na natureza, no espaço que o cerca com o intuito de compartilhá-las, exercendo o dom de criar e de narrar.

[28] Essa personagem, assim como seo Aristeu, conta histórias às crianças, atitude fundamental para estimular o devaneio, como aponta Lauwe (1991, p.116): "As produções artísticas e literárias dos adultos, não somente contos e relatos poéticos, mas também os clássicos da literatura, os livros de história, os textos latinos, são suscetíveis de desencadear devaneios. [...] A leitura ou o espetáculo podem ser, em si mesmos, o domínio da evasão da criança, ou então a criança os utiliza como fonte de inspiração ou, ainda, imitando o adulto, procura criar uma obra." No mundo do sertão, são os relatos orais, baseados na tradição popular, que exercem o papel de livros e clássicos da literatura.

> cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas estórias pegavam. Mãe disse que Miguilim era muito ladino, despois disse que o Dito também era. (ROSA, 1976, p.65)

É o resgate dessa forma artesanal de comunicação, transmitida de boca em boca ou de ouvinte em ouvinte, que parece se encontrar na construção da personagem-narradora de "Campo geral". Sua formação inclui reconhecer no outro a experiência para apreender o processo de vida pessoal e social e, para esse saber, adquire a arte de narrar. É uma das principais maneiras de Miguilim conhecer a realidade, realizando a sua transfiguração por meio da palavra criadora, profícua na atmosfera sertaneja.

A experiência do sertão, para Guimarães Rosa, oferece ao sertanejo as condições necessárias para ser fabulista por natureza:

> Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. Assim, não é de estranhar que a gente comece desde muito jovem. Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? (ROSA, 1994, p.33)

Para Benjamin (1996, p.205), essa narrativa artesanal que nasceu no campo, no mar e na cidade "[...] não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele."

A experiência e o ato de contar no universo sertanejo aparecem juntos no percurso de formação das personagens Miguilim e Brejeirinha. A atividade de contar se encontra no cerne do aprendizado dessas crianças, em cujo processo se localiza a observação da realidade e sua incorporação mediada pela arte de contar. Para o primeiro, a atividade parece adquirir

conotação séria, lapidada a cada fato marcante de sua vida; para Brejeirinha, resulta de situação lúdica, chamando os demais para serem co-participantes desse constructo ficcional mais próximo do jogo[29], do divertimento que o brincar com palavras pode proporcionar.

Na acepção de Henriqueta Lisboa (apud ROSA, 1994, p.137), a personagem Miguilim por suas características criativas e, nesse caso, pode-se também incluir Brejeirinha, possui a habilidade de uma criança-poeta:

> Se observarmos o comportamento de Miguilim em diferentes ensejos, seu psiquismo, intuições e reações, experiências afetivas, reflexões mentais, problemas morais, deslumbramento diante da natureza, apreensiva sensibilidade, fascinação pelas sete cores, desejo de compreender e ser compreendido, pudor no sofrimento, faculdade de contenção, fantasias despautadas, chegamos à conclusão tranqüila de que se trata de um menino poeta.

Poeta, contador, criador de histórias, em quaisquer denominações, o que se nota é a capacidade de observar, experimentar e criar inscrita nessas personagens. A realização do ato de narrar deriva em um discurso poético, não apenas pela linguagem, mas pela complexidade da narrativa que mistura a focalização de personagens-crianças e a voz de um adulto. Esse é um recurso que deixa em suspenso – ou abre para múltiplas entradas – a definição de gênero, permitindo que se olhe por ângulos vários, como aponta Resende (1988, p.32):

> Como conclusão referente à obra “Campo Geral”, é importante voltar à identificação que ocorre do escritor com o Menino, ambos aptos a criar estórias e a fazer de conta, vivendo realidades superiores à convencional. Tanto o ponto de vista do narrador “com” o Menino, como a sua linguagem, carregada de percepção sensível e da magia infantil, denotam o proveito que o escritor conseguiu tirar das fontes de ludicidade: os primórdios do homem servindo à elaboração artística e lúcida de uma visão caótica e fantástica, depositária de símbolos, mitos e fantasias que unem duas pontas –

[29] Nesse sentido, pode-se observar a proximidade entre a atividade de contar e o jogo, sobretudo para as crianças, que vêem em ambos fonte de prazer. Segundo Huizinga (1971, p.226) "[...] todo jogo é limitado no tempo, não tem contato com qualquer realidade exterior a si mesmo e contém seu fim em sua própria realização. Caracteriza-se além disso pela consciência de se tratar de uma atividade agradável, que proporciona um relaxamento das tensões da vida quotidiana."

> distanciadas pelo tempo e reatadas pela arte – a da infância da criança e a da maturidade do escritor. É isto que fez Guimarães Rosa nas estórias que criou, é isto que ele referiu, também, em um depoimento sobre a infância, onde se reconhece o despontar criativo do inventador de estórias, conciliado com o menino que já prenuncia a face revolucionária da arte do adulto.

Outra personagem enigmática, presente em momentos significativos para Miguilim, é Grivo. Sua participação na narrativa parece próxima à lapidação das experiências de contador do protagonista. Logo após a chegada de Luisaltino, aparece a personagem Grivo:

> Tomezinho estava no alpendre, conversando com um menino chamado o Grivo, que tinha entrado para se esconder da chuva. Esse menino o Grivo, era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranhado, porque era pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás do Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho-d´água. Diziam que eles pediam até esmola. Mas o Grivo não era pidão. Mãe dava a ele um pouco de comer, ele aceitava. Ia de passagem, carregando um saco com cascas de árvores, encomendadas para vender. [...] O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas.

Ele aparece com a mãe quando o Dito morre; em outra ocasião, ao defender Grivo do irmão Liovaldo, Miguilim apanha do pai e não chora, o que marca a natureza de sua coragem seguida de mágoa. O comportamento de Liovaldo em relação ao Grivo desencadeia a raiva no protagonista:

> E foi que uma vez ia passando o Grivo, carregando dois patos, peados com embira, disse que ia levando para vender no Tipã. O dia estava muito quente, os patos chiavam com sede, o Grivo esbarrou para escutar a gaitinha do Liovaldo – ele nunca tinha avistado aquilo – e aproveitou, punha os patos para beber água num pocinho sobrado da chuva. Aí o Liovaldo começou a debochar, daí cuspiu no Grivo, deu com o pé nos patos, e deu dois tapas no Grivo. O Grivo ficou com raiva, quis não deixar bater, mas o Liovaldo jogou o Grivo no chão, e ainda bateu mais. O Grivo então começou a chorar, dizendo que o Liovaldo estava judiando dele e da criação que ele ia levando para vender.
>
> O ódio de Miguilim foi tanto, que ele mesmo não sabia o que era, quando pulou no Liovaldo. (ROSA, 1976, p.89)

Na última ameaça de morte que persegue Miguilim com o sarampo, Grivo aparece com uma oferenda de amigo: um canarinho-cabeça-de-fogo. Nesse período, ele é contratado pelo pai de Miguilim para aprender o ofício de vaqueiro com Salúz. Logo em seguida, o pai mata Luisaltino e se suicida. Na cena de despedida, ele também está presente ao lado dos familiares. O mais importante, porém, é o fato de Grivo também contar histórias. Nesse caso, Miguilim torna-se ouvinte. Essa característica de Grivo, a capacidade de criar por meio "das palavras sozinhas", é que faz com que ele seja uma personagem retomada em outra narrativa de Corpo de Baile.

Em "Campo geral" é ainda menino e, jovem, reaparece na narrativa "Cara-de-Bronze" como o grande responsável pela viagem encomendada pelo fazendeiro que dá nome à narrativa. Se se pode eleger uma personagem representante da busca poética na narrativa rosiana, que sintetiza o tema da viagem, do narrador viajante, da beleza das coisas e, até mesmo, do encontro com o amor, Grivo preenche esses requisitos. Ao se traçar a trajetória de um contador, em busca de experiências, visões da beleza e de palavras que as descrevam, a narrativa "Cara-de-Bronze", sem forma definida, misto de cinema, teatro, poesia e romance, simboliza essa busca. Em suas andanças para buscar a poesia, Grivo aprende a observar e refletir sobre tudo o que vê:

> - A vida é boba. Depois é ruim. Depois, cansa. Depois, se vadia. Depois a gente quer alguma coisa que viu. Tem medo. Tem raiva de outro. Depois cansa. Depois a vida não é de verdade... Sendo que é formosa! (ROSA, 1976, p.111)

É possível reconhecer traços da incorporação da experiência e desejos coletivos na expressão "a gente quer alguma coisa". Em outro momento, ao contar sobre suas andanças, os lugares e as pessoas que viu, a personagem-viajante reproduz esse eco de vozes coletivas:

> De repente – a Fazenda Capitão-Mór – de repente. No acabável; fazenda de casaria. Léguas, no sussequente. A gente sabe que esses silêncios estão cheios de mais outras músicas. A Fazenda do Pau-torto. A família leprosa,

> na cafua seguinte. No sítio da Emendadeira, donde tinha uns santos em oratório – de longe vinha gente, para beijar, um vintém se pagava, por boca de pessoa [...]. (ROSA, 1976, p.116)

A representação significativa dessa personagem torna-se clara na medida em que pode se torná-la a imagem ideal desse contador viajante que, em suas andanças, em missão, consegue ver e descrever poeticamente anseios particulares e coletivos. Sua busca pela palavra poética parece estar se iniciando na representação das personagens Miguilim e Brejeirinha, ainda em formação, continuando, fora do mundo da infância, em outras personagens rosianas. São personagens que viajam, vão e voltam ao ponto comum da arte e do prazer de narrar:

> Só estava seguindo, em serviço do Cara-de-Bronze? Estava bebendo sua viagem. Deixa os pássaros cantarem. No ir – seja até aonde se for – tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final. (ROSA, 1976, p.118)

5.2 Personagens infantis e linguagem poética

Nos contos selecionados de Sagarana e Primeiras Estórias e em "Campo geral" encontram-se passagens de intensidade poética, focalizadas pela personagem ou pelo narrador, que podem ser consideradas pausas no discurso e que têm relações com o percurso da aprendizagem. Desse modo, o mundo da infância não é posto em segundo plano nesses momentos, antes se torna essência para a inundação de imagens, emergentes como ondas na trajetória de aprendizagem. Como se apontou em outros momentos, a extensa crítica rosiana, no que se refere às especificidades de sua escrita, destaca o discurso poético, considerando desde a discussão dos possíveis limites entre gêneros até a presença da essência da poesia em sua obra. Ao se retomarem as imagens da infância, ressaltam-se momentos poéticos, frutos da visão de mundo adulto subjacente a essa trajetória de aprendiz, quando o narrador opta pelo distanciamento da personagem infantil e ocupa-se, poeticamente, da paisagem e das

descrições. Em outros momentos, ocorre o encontro entre as duas visões de mundo: o narrar do adulto e a focalização da criança que, juntas, dão abertura a imagens intensamente poéticas.

Na dissertação de mestrado – A Construção Literária da Magia em Guimarães Rosa (NOGUEIRA, 2002), a análise das descrições, feita a partir da proposta de Phillipe Hamon (1976), aponta passagens descritivas da mata do conto "São Marcos" compostas de sucessão de metáforas e comparações sugestivas que escapam à previsibilidade imagética, isto é, "[...] o detalhamento da espécie vegetal é feito por meio de metáforas, remetendo a formas já conhecidas, que sugerem imagens imprevisíveis, impensáveis quando relacionadas ao *verbete* introdutor [palavras introdutoras das descrições]." (NOGUEIRA, 2002, p.112). Tais imagens inusitadas causam estranhamento ao se observar a composição dessas formas impressionantes nas descrições, favorecendo a poeticidade, como sugere Hamon (1976, p.69):

> O campo semântico e a nomenclatura estereotipada funcionam [...] como uma norma ou um "gênero" restringindo o horizonte de expectativa do leitor, e predeterminando para a leitura linhas de menor de menor resistência [...]. Os predicados metafóricos (PR) serão, pois, escolhidos para lutar contra essa banalidade e essa forte previsibilidade, e serão sistematicamente desejados a grande distância semântica dos temas ou subtemas correspondentes de N [paradigma] que lhe servem de suporte. [...] a série PR será, aqui, deliberadamente "poética", de fraca previsibilidade [...]. A descrição torna-se aqui próxima do fantástico (perturbar o conhecido com o desconhecido).

Na trajetória de aprendizagem da personagem infantil, quando surgem as descrições da natureza há formação de imagens inusitadas, como mostrarão os trechos selecionados. Entende-se que a poeticidade não se encontra apenas nesse recurso descritivo do narrador, que olha distante para o universo infantil, mas também no discurso que ressalta o intimismo e a descoberta da criança, já apontado em outras partes deste trabalho. Esse universo redimensionado na solidão contribui, significativamente, para a marca lírico-poética das narrativas em que a personagem infantil se faz presente. Os trechos destacados a seguir

pretendem recortar, ainda que brevemente, vislumbres da natureza, da paisagem, do mundo ao redor, sejam pelo olhar do narrador-focalizador, seja pelo olhar da personagem-focalizadora, de "Conversa de bois" ao último conto de Primeiras Estórias, "Os cimos".

Em "Conversa de bois", a descrição do menino Tiãozinho, bastante próxima, inicialmente, é esmiuçada pelo olhar objetivo do narrador; porém, de repente, o olhar se distancia do menino e seu desenho passa a ser visto do alto, alinhado ao espaço aberto do horizonte e do campo e, desse novo ângulo, a imagem lembra um pequenino brinquedo nas mãos de um observador (ou criador). Essa impressão vai lentamente desaparecendo à medida que o olhar do narrador-focalizador se aproxima mais uma vez do carro-de-bois e de Tiãozinho:

> Estacam todos, bois e carro, no meio do chapadão. Foi o guia Tiãozinho, que teve de parar para segurar as calças, que lhe tinham caído de repente até os pés. Depôs a vara no chão, depressa, porque estava até vermelho, só em camisão e perninhas magrelas, que vergonha. E agora está-lhe custando para amarrar a tira de pano na cintura e ficar composto outra vez. (ROSA, 1972, p.303)

A predominância do tempo presente nessa descrição estende, ainda mais, a sensação de proximidade do leitor no acompanhamento da cena que se inicia com um curto período, pausado pelo aposto "bois e carro", propiciando a sensação de parada repentina. As orações adjetivas, que caracterizam o menino e as calças, alongam o segundo período, mantendo, porém, o ritmo da cena e a dinâmica do tempo. O terceiro período, em que são descritas as ações da personagem, mantém o dinamismo, ainda que custe ao menino a recomposição das roupas. Enquanto a cena prossegue e o menino se ajeita, a focalização desvia-se para outro plano, como se estivesse apenas aguardando a arrumação do garoto. Nesse desvio, a cena amplia-se para o céu, para a estrada e a fauna, descritas em traçados e cores; tudo se concentra no globo ocular de um atento observador, como se fosse um brinquedo:

> Com o céu todo, vista longe e ar claro – da estrada suspensa no planalto – grandes horas do dia e horizonte: campo e terras várzeas, vale, árvores,

> lajeados, verde e cores, rotas sinuosas e manchas extensas de mato – o sem-fim da paisagem dentro do globo de um olho gigante, azul-espreitante, que esmiúça: posto no dorso da mão da serrania, um brinquedo feito, pequeno, pequeno: engenhoca minúscula de carro, recortado; e um palito de vara segura no corpo de um boneco homem-polegar, em pé, soldado-de-chumbo com lança, plantado, de um lado; e os boizinhos-de-carro de presépio, de caixa de festa. E o menino Tiãozinho, que cresce, na frente, por mágica. Pronto. As calças não vão cair mais! (ROSA, 1972, p.303)

O menino se endireita e retoma seu lugar privilegiado na narração, ao passar de brinquedo observado para voltar a ser a personagem em ação – a associação descritiva lembra o tradicional soldado de chumbo e o pequeno polegar[30], comuns em narrativas maravilhosas de muitas culturas, mas distante do mundo do sertão que é posto ao lado dos boizinhos de carro de um presépio. Nas primeiras linhas, para o verbete introdutor da descrição - "paisagem" - são antecipados predicados como se fossem observados de um ângulo superior; a extensão sem-fim dessa paisagem, paradoxalmente, cabe no "globo de um olho gigante, azul-espreitante". A forma imprevisível de um olho azul para descrever a claridade do céu ao redor do campo causa estranhamento, dada a sua pouca previsibilidade descritiva, tornando-a intensamente poética. Além dessas formas extraordinárias, contribuem para a bela sonoridade dos trechos as rimas gigante/espreitante, esmiúça/minúscula, posto/dorso recortado/soldado/plantado/lado, engenhoca/boneco e as aliterações do **v** e do **s** (várzeas/vale, árvores/verdes) nas primeiras linhas do parágrafo. As palavras parecem estar em ritmo mágico, ajudando a personagem a se desfazer da vergonha da queda das calças - "Pronto". A proximidade entre narrador, focalizador e personagem alcança efeito análogo ao de uma câmera cinematográfica, mesclando efeitos lingüísticos aos das artes visuais: o criador-poeta brinca com as imagens, as palavras e a arte da contar.

---

[30] A proximidade entre a narrativa de Tiãozinho e os contos maravilhosos não se faz apenas por essa menção a personagens típicas dessas narrativas. Para Gilca M. Seidinger (2004, p.101-102), a história de Tiãozinho e dos bois está emoldurada "[...] por referências ao mundo letrado que, desde o primeiro momento, se colocam.[...] O maravilhosos dessas histórias constitui um campo discursivo à parte, com parâmetros que o delimitam e o distinguem. [...] o narratário está sendo levado já à fronteira desse universo, todas as suas regras são invocadas de um só golpe, e não será possível alegar espanto quando os bois finalmente tomarem a palavra."

Retoma-se a visão em profundidade da floresta:

> O caminho-fundo corta uma floresta de terra boa, onde cansa à gente olhar para cima: árvores velhas, de todas as alturas – braçudas, braúnas, jequitibás esmoitados, a colher-de-vaqueiro, timbaúdas de copas noturnas, e o paredão dos açoita-cavalos, escuros. Cheiro bom de baunilha, sombra muito fresca, cantos de juritis, gorjear de bicudos, o trilo batido da pomba-mineira, e, mais longe, mais dentro, na casa do mato, o pio tristonho do nhambú-chororó. (ROSA, 1972, p.304)

Nesse trecho, as árvores, juntas, formam uma mata cerrada, densa e escura. Segundo Martins (2001), as braúnas são de cores escuras, quase negras; o jequitibá é formado por troncos grossos e altos; a colher-de-vaqueiro possui folhas grandes e rígidas; a açoita cavalos são firmes e escuras. Postas lado a lado, cruzando suas altas copas, estreitam a passagem formando, supostamente, um extenso corredor, com pouca luz. Ao ressaltar a visão de um caminho perturbador de passagem para a personagem, nota-se a natureza representando a difícil jornada de Tiãozinho, que carrega morto o pai. No que se refere ao aspecto sonoro, há gradação decrescente dos sons mais longos para os mais curtos, produzidos pelas aves, ainda nesse caminho: canto, gorjear, trilo e pio. Este último, apesar de mais baixo, encontra-se no coração da mata e, talvez, seja o mais próximo da dor sentida pela personagem, como mostra a adjetivação: "o pio tristonho do nhambu-chororó". Contrapondo-se à visão e à audição que remetem à tristeza do garoto, o olfato é ressaltado pelo cheiro da baunilha, quente e doce, contraste evidente com o frescor e sombra da mata As sinestesias próximas ao estado conflituoso da personagem reforçam os traços poéticos dessa descrição, mostrando intrínseca relação entre o discurso descritivo e o percurso da aprendizagem da criança, aberta às dores e à experimentação dos sentidos.

Entre os recursos utilizados por Guimarães Rosa para convidar o leitor à participação na narrativa e sua adesão à sensibilidade infantil está o uso da expressão "a gente". Em "Partida do audaz navegante" provoca o efeito de envolvimento com o universo das crianças, que convida à participação do leitor e sua adesão à sensibilidade infantil, também perceptível

na narrativa "Campo geral" ao instaurar a sensação de intimidade com esse outro mundo. Pode-se dizer que, em "Os cimos" e "As margens da alegria", o emprego dessa expressão causa também tal efeito; em "Nenhum, nenhuma", nota-se, nos instantes reflexivos, a experiência vivida pelo narrador autodiegético e compartilhada com o leitor pela proximidade temporal presente nos trechos em negrito, enfatizada pela utilização da mesma expressão. O que se percebe é a mistura de personagem, focalização e narrador – e leitor - dividindo a experiência dos acontecimentos narrados, dando a impressão da aprendizagem em andamento, contínua na passagem do tempo, enquanto se acumulam saberes.

Se, discursivamente, essas imagens são pausas descritivas, quanto ao percurso de aprendizagem da personagem elas mantêm relações temáticas com a diegese, já que é possível esboçar um trajeto de aquisição de saberes subjacentes às imagens poético-descritivas. Sensações eufóricas do amor, da alegria, da beleza e disfóricas, como da solidão, da dor, do medo e da morte manifestam-se na intensidade dessas descrições.

A focalização do Menino em "As margens da alegria" permite entrever, do alto, sobre as nuvens a pequenez dos seres envoltos em cores, no discurso mais próximo da criança. Neste trecho, diferentemente dos anteriores de "Conversa de bois", vê-se com a personagem infantil:

> O Menino [...] espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois – assim insetos? Voavam supremamente. O Menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios.[...] (ROSA, 1972, p.3-4)

À felicidade da primeira viagem acrescentam-se visões da amplitude celeste, antes vista de longe, e da diminuição dos que ficam embaixo. Em outra passagem, repetir intimamente o nome de cada coisa torna-se passatempo, brinquedo de palavras, brinquedo de poeta:

> Iam de jeep, iam aonde ia ser um sito do Ipê. O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa. A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As pitangas e seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flores em pompa arroxeadas de canela-de-ema. O que o Tio falava: que ali havia "imundície de perdizes". A tropa de seriemas, além, fugindo, em fila, índio-a-índio. O par de garças. Essa paisagem de muita largura, que o grande sol alagava. O buriti, à beira do corguinho, onde, por um momento, atolaram. Todas as coisas, surgidas do opaco. [...]. (ROSA, 1972, p.5)

As pinceladas multiformes dessa paisagem são vivificadas pela mista composição de aves, plantas, animais e de verbos no gerúndio numa cena que poderia parecer pouco móvel, à primeira vista, devido à predominante sintaxe nominal, mas se torna dinâmica à medida que expressa o movimento do olhar do menino. A focalização centralizada no Menino andando de jeep causa a sensação do passeio, do trânsito do olhar pela campina. Da partida, com poeira que fica para trás, até a momentânea interrupção do passeio, ao atolar o jeep, animais e plantas são determinados pelos artigos definidos, colocando-se cada coisa em seu lugar, sob a experimentação saborosa do amor e da alegria: "Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor.[...]" (ROSA, 1972, p.5), traduzida em sinestesias. O olfato é aguçado pela presença de plantas aromáticas (malva-do-campo e lentiscos); o tato pode ser percebido pelo velame-branco, cuja textura das folhas é formada por minúsculos pêlos brancos e a canela-de-ema aguça visão e tato, pois suas flores são arroxeadas e, ao mesmo tempo, seu tronco é nodoso e frágil, segundo Houaiss (2004). Ressalta-se a visão nas cores da cobra-verde, arnica em candelabros pálidos, aparição angélica dos papagaios, viado campeiro de rabo branco. Percebe-se a intensidade do branco e de cores vivas (verde, amarelo, vermelho roxo) que denota vigor e claridade da natureza, "que o grande sol alagava" – também presente na assonância da vogal "a" - nesse momento de descoberta da personagem. Há, além disso, corroborando a necessidade de ter as coisas em seus lugares, a visão do todo desordenado para a individualização: imundície de perdizes, tropa de siriemas, par de garças e buriti à beira do corguinho. As rimas malva-do-

campo/velame-branco, poeira/alvissareira/campeiro, pitanga/pingar e as aliterações branco/cobra/atravessando/estrada/candelabro ao lado da imprevisibilidade descritiva mostrada nas imagens que associam a inclinação dos ramos da arnica, amarelada nas extremidades, ao objeto candelabro, a aparição dos papagaios à chegada de anjos e a queda da pitanga vermelha e madura a um gotejar, tudo alagado pelo sol, completam o quadro poético.

O "pensamentozinho em fase hieroglífica", que tenta nomear, depara-se com a sensação de medo e de tristeza, ao vislumbrar, sem ter consciência disso, a chegada da modernidade. O Menino, no mesmo conto, diante do trabalho das máquinas que constroem a grande cidade, vê a paisagem alterada significativamente:

> Mal podia com que o agora lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplenagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira. Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha. (ROSA, 1972, p.6)

Em contraste ao trecho anterior, o desbotamento das cores da natureza, antes vivas, pode ser aqui observado, visto que são substituídas pelo cinza (água cinzenta), além da ausência do verde das plantas. Da claridade nada restou; até o velame-do-campo perde a cor e a textura. A poeira não é mais símbolo de boas-novas (alvissareira), significa, entretanto, a destruição da paisagem, o desencantamento da personagem, a morte. Não há aves ou animais, apenas o espaço vazio sem vida ou vibração natural, cortado pelo barulho frio e seco das máquinas. Ante a ausência de vida, a intensidade poética anterior se esvazia e em seu lugar há enumeração lacônica dos elementos no espaço. A melancolia dessa paisagem alia-se à introspecção do Menino que entende, pela primeira vez, a mudança de alegria para tristeza: "Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto [...]".

Tristeza e medo compartilhados, em outra narrativa, com a personagem Miguilim que observa e teme o mato escuro, onde os barulhos dos animais, no fim de tarde, alargam o medo da despedida, da finitude:

> Daí mas descambava, o dia abaixando a cabeça morre-não-morre o sol. O oõo das vacas: a vaca Belbutina, a vaca Trombeta, a vaca Brindada... O enfile delas todas, tantas vacas, vindo lentamente no pasto, sobre pé de pó. Atitava um assovio de perdiz, na borda-do-campo. Voando quem passava era a marreca-cabocla, um pica-pau pensoso, casais de araras. O gaviãozinho, o gavião-pardo do cerrado, o gaviãozinho-pintado. A gente sabia esses todos vivendo de ir s´embora, se despedidos. O pio das rolinhas mansas, no tarde-cai, o ar manchado de preto. Dão davam as cigarras, e outras. A rã rapa-cuia. O sorumbo dos sapos. Aquele lugar no Mutum era triste, era feio. O morro, mato escuro, com todos os maus bichos esperando, para lá essas urubuguaias.[...] (ROSA, 1976, p.41)

O parágrafo começa com o fim de tarde, quando o barulho dos animais (representado, por exemplo, pela onomatopéia[31] "oõo") e seus movimentos preenchem o espaço. Segundo a análise de Elizabete B. Faria (2003, p.87), as onomatopéias exercem importante papel na composição poética da obra:

> Ressalta-se, pelo grande número de exemplos indicativos de sons de animais e aves, que as onomatopéias, além de responderem pela unidade entre som e sentido – uma vez que não se pode dizer que essas criações sejam arbitrárias -, são trazidas, como aponta Vasconcelos (1997, p.172), por Guimarães Rosa para dentro do texto escrito, de modo a produzirem um efeito de oralidade. O vigor que se observa na representação dos sons liga-se à percepção acurada de Miguilim, que conseguia captar as peculiaridades do campo sonoro, favorecendo a notação musical que impregna a história.

A descrição da passagem dos pássaros seguida da marca da narração "a gente" confluem para a indicação simbólica da despedida; nota-se, mais uma vez, a presença dessa expressão que sintetiza a experiência de narrador, focalizador e personagem em único campo de saber: "A gente sabia esses todos vivendo de ir s´embora, se despedidos. O pio das rolinhas mansas, no tarde-cai, o ar manchado de preto." (ROSA, 1976, p.41). O quadro se fecha com a

[31] Ao tratar dos sons do signo lingüístico, Alfredo Bosi (1977, p.41) sugere que a "[...] onomatopéia e a interjeição teriam sido, quem sabe, formas puras, primordiais, da representação e da expressão, funções que, no estágio atual das línguas conhecidas, foram assumidas largamente por palavras não onomatopaicas."

chegada da noite. Se, de um lado, a imagem da noite pode causar temores no protagonista é graças à escuridão, em contrapartida, que podem ser admiradas as luzes dos vaga-lumes, em raras ocasiões de alegria, êxtase e harmonia da narrativa:

> A noite, de si, recebia mais, formava escurão feio. Daí, dos demais, deu tudo vagalume. – "Olha quanto mija-fogo se desajuntando no ar, bruxolim deles parece festa!" Inçame. Miguilim se deslumbrava. – "Chica, vai chamar Mãe, ela ver quanta beleza..." Se trançavam, cada um como que se rachava, amadurecido quente, de olho de bago; e as linhas que riscavam, o comprido, naquele uauá verde, luzlinho. Dito arranjava um vidro vazio, para guardar deles vivendo. Dito e Tomezinho corriam no pátio, querendo pegar, chamavam: - "*Vagalume, lume, lume, seu pai, sua mãe, estão aqui!...*" Mãe minha Mãe. O vagalume. Mãe gostava, falava, afagando os cabelos de Miguilim: - "O lumeio deles é um acenado de amor..." [...] (ROSA, 1976, p.54)

O brilho e a cor do vagalume contrastam com a escuridão e seu calor é comparado ao de uma fruta madura e eles se misturam aos sons das vozes das crianças. Há metáforas inesperadas no lumeio que é o aceno de amor e o cavalo com medo de que os insetos pusessem fogo na noite. A sinestesia presente na cena mostra a vibração eufórica causada pela visão das luzes, em verdadeira festividade.

Em "As margens da alegria", o vaga-lume, emblemático, restitui a alegria após a descoberta da morte do peru, o que admite considerá-lo, no percurso da personagem infantil, símbolo da alegria e da euforia para a criança:

> Trevava.
> Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria. (ROSA, 1972, p.7)

Vicente Guimarães (2006, p.115), sobre a passagem dos vaga-lumes, reconhece as brincadeiras de infância em Cordisburgo: "O jogo de malha, o pegar vaga-lumes! [..] [Direitinho como nós falávamos!]". À criação ficcional misturam-se imagens da infância do

autor, unindo imaginação e memória; criação e lembrança, no espaço privilegiado da arte literária em que, à solidão do escritor, unem-se o saber poético e a experiência:

> [...] é nas lembranças dessa solidão cósmica que devemos encontrar o núcleo de infância que permanece no centro da psique humana. É aí que se unem mais intimamente a imaginação e a memória. É que o ser da infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda a imaginação as imagens da realidade. E todas essas imagens de sua solidão cósmica reagem em profundidade no ser da criança; apartado de seu ser para os homens, cria-se, sob a inspiração do mundo, um ser para o mundo. Eis o ser da infância cósmica. [...] (BACHELARD, 2001, p.103)

A solidão de escritor, cortada pelo barulho da máquina de escrever, no poema "Datilografia", de Fernando Pessoa, heterônimo de Álvaro de Campos, retoma o espaço da infância em que o poeta e/ou escritor recobra sonhos e revive a ânsia do porvir, mais instigante do que a náusea da experiência do presente:

> Traço sozinho, no meu cubículo de engenheiro, o plano,
> Firmo o projeto, aqui isolado,
> Remoto até de quem eu sou.
>
> Ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,
> O tic-tac estalado das máquinas de escrever.
> Que náusea da vida!
> Que objeção esta regularidade!
> Que sono este ser assim!
>
> Outrora, quando fui outro, eram castelos e cavaleiros
> (ilustrações, talvez, de qualquer livro de infância),
> Outrora, quando fui verdadeiro ao meu sonho,
> Eram grandes paisagens do Norte, explícitas de neve,
> Eram grandes palmares do Sul, opulentos de verdes.
> Outrora.

A paisagem da infância, anímica, abarca de Norte a Sul a totalidade do ser, cercado de neve e verde. Eternizado, esse momento acompanha o ritmo do escritor na máquina, enquanto o reporta às lembranças; ao retornar, o eu lírico vê com desdém o presente, supostamente equivocado. Vista sob enigmas, a verdadeira vida encontra-se na infância, paradoxalmente, nas ilusões ali inventadas pelos

> Grandes livros coloridos, para ver mas não ler;
> Grandes páginas de cores para recordar mais tarde.
> Na outra somos nós,
> Na outra vivemos;
> [...]

A consciência da passagem do tempo e a sobreposição de experiências sufocam a leveza que paira sobre a atividade imaginativa da criança, instigada por ilustrações, livros e, principalmente, pelo exercício da liberdade. Liberdade perdida na praticidade que chama à vida cotidiana, à atividade diária do escritor e da máquina de escrever:

> Nesta morreremos, que é o que viver quer dizer;
> Neste momento, pela náusea, vivo na outra...
> Mas ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,
> Ergue a voz o tic-tac estalado das máquinas de escrever.

Resta-lhe, apenas, o refúgio na outra vida, na infância e na arte, no núcleo da memória, da psique humana. Sob esse prisma, a infância é vista como retomada do ser puro, da origem do próprio homem, ainda não deformado pela sociedade, resgatando-se a visão de Rousseau sobre o privilégio que tem a criança por se encontrar aberta às diferenças, sem preconceitos ou barreiras para conhecer a si mesma e o outro.

Na construção desse percurso de conhecimento, as imagens poéticas da infância, por fluírem naturalmente da memória descontínua, constroem um campo privilegiado onde se encontra o ponto comum entre o olhar da criança (personagem-focalizadora), sobre a criança (narrador-focalizador) e do tempo de criança (autor), pois "[...] são tão nítidas, formam com tanta naturalidade quadros que resumem a vida, que têm um privilégio de fácil evocação nas [...] lembranças de infância." (BACHELARD, 2001, p.131). Evocação presente em fragmentos esparsos, cindidos, sobrepostos, como nessa passagem de "Nenhum, nenhuma":

> **Tênue, tênue, tem de insistir-se o esforço para algo remembrar** da chuva que caía, da planta que crescia, **retrocedidamente, por espaço,** os castiçais,

> os baús, arcas, canastras, **na tenebrosidade, a gris pantalha,** o oratório, registros de santos, **como se um pedaço de renda antiga, que se desfaz ao se desdobrar,** os cheiros **nunca mais respirados, suspensas florestas,** o porta-retratos de cristal, **florestas e olhos, ilhas que se brancas,** as vozes das pessoas, **extrair e reter, revolver em mim, trazer a foco** as altas camas de torneado, um catre com cabeceira dourada; **talvez as coisas mais ajudando, as coisas, que mais perduram:** o comprido espeto de ferro, na mão da preta, batedor de chocolate, de jacarandá, na prateleira com alguidares, pichorras, canecos de estanho. O Menino, assustando-se, correra a refugiar-se na cozinha, escura e imensa, onde mulheres de grossos pés e pernas riam e falavam. (ROSA, 1972, p.52-53)

De onde provêm essas impressões senão de restos do passado recuperados por todos os sentidos, aos quais se recorre com esforço na esperança de que, unidos, dêem o tom mais próximo possível da tentativa de tessitura desse tempo. Se objetos, pessoas e rezas ocupam o mesmo espaço surreal do sonho e da lembrança, ao serem postos em discurso conseguem recuperar, na palavra que os nomeiam, a individualidade. Embora a linguagem onipresente pretenda garantir a participação do indivíduo no todo, ela nem sempre é capaz de apaziguar a sensação de "não estar no todo"; às vezes, o preenchimento do vazio pede o retorno à infância ou, ao menos, que se olhe como um menino para muitas coisas, como sugere Julio Cortázar (2004, p.165-166):

> Pode-se entender isto metaforicamente porém indica, em todo caso, um temperamento que não renunciou à visão pueril como preço da visão adulta, e essa justaposição, que faz o poeta e talvez o criminoso, e também o cronópio e o humorista (questão de doses diferentes, de acentuação aguda ou esdrúxula, de escolhas: agora jogo, agora mato) manifesta-se no sentimento de não estar de todo em qualquer das estruturas, das teias que a vida arma e em que somos simultaneamente aranha e mosca.

Analisaram-se, aqui, algumas passagens breves do discurso poético que emoldura a trajetória da personagem infantil nas narrativas selecionadas. Há outras, sem dúvida, que podem ser mencionadas; todavia, o objetivo principal do trabalho de analisar o percurso de formação das personagens permite que se experimentem, em breve pausa no percurso, a sensação e o sabor da poesia rosiana.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do percurso dos protagonistas de "Conversa de bois", "As margens da alegria", "Os cimos", "Pirlimpsiquice", "Partida do audaz navegante", "Nenhum, nenhuma" e "Campo geral" mostrou que as personagens infantis realizam a trajetória de aprendizagem em busca de conhecimento de mundo e de autoconhecimento, em conflito com o meio na aquisição de experiências, que a aproximam do percurso dos heróis do gênero *Bildungsroman*. Em contato com a natureza, com os familiares e com os amigos, as crianças aprendem com a experiência, realizando a caminhada ora harmônica, ora conflitante.

O percurso se inicia para Tiãozinho e o Menino numa viagem, em que ambos aprendem o significado das perdas através da proximidade com a morte. Os conflitos interiores são conhecidos graças à focalização interna, em espaço e tempo interiorizados, que privilegia o olhar infantil em muitos momentos.

Miguilim, personagem mais complexa também acompanhada pela focalização interna, empreende viagem de profunda sondagem do mundo interior na aquisição de conhecimento. As viagens, entendidas no sentido de deslocamento espacial, que abrem e fecham a narrativa, servem de moldura simbólica à principal trajetória de aprendizagem do protagonista em busca de respostas para suas indagações, fruto da observação do mundo dos adultos, que o levam a tentar conhecer o outro e a si mesmo em cada uma das experiências adquiridas nessa viagem interior, impulsionada por acontecimentos que vão das pequenas perdas à presença constante da morte.

Para Brejeirinha e os Meninos de "Pirlimpsiquice" a viagem é compreendida no âmbito da criação ficcional e em "Nenhum, nenhuma", o garoto viajante encontra-se em

tempo e espaço nebulosos. Nas duas últimas narrativas mencionadas, únicas em que o narrador é protagonista (autodiegético), há viagem do adulto ao passado, a fim de reconstruir fragmentos da experiência de menino.

Na relação com a natureza, com as demais personagens e com os brinquedos acontece a ação formadora e a aquisição de experiências imprescindíveis para a formação e a aprendizagem dos protagonistas. Através do contato com a natureza, Tiãozinho, o Menino, Miguilim e Brejeirinha, direta ou indiretamente, recebem ensinamentos, reconhecem seus sinais e, até mesmo, transformam os elementos da natureza em narrativas ficcionais, o que auxilia no equilíbrio de conflitos interiores. Quanto à relação com a natureza, entre outras características assinaladas, observam-se pontos de contato entre as narrativas selecionadas e as raízes da tradição dos contos maravilhosos. Apesar de haver esse contato, não se perdem de vista, nessas narrativas, os aspectos social e histórico, mostrando perfeita sincronia na obra rosiana da tradição e da modernidade.

Em "Pirlimpsiquice", às relações estabelecidas no espaço escolar e ao jogo de representações encontra-se subjacente a tensão entre a personagem infantil e o outro, superada pelo maravilhoso artístico, pelas múltiplas recriações do real. A tensão instaurada entre narração e diegese na trajetória do menino da enigmática narrativa de "Nenhum, nenhuma" permite considerá-la mais distante da formação explicitada nas demais obras selecionadas. Em dúbia trajetória, um menino conhece o amor, a morte e a inevitável passagem do tempo ao entrar em contato com outras personagens, em fragmentos de reconstrução memorialística do narrador-protagonista; o conflito está explicitado menos na diegese ou no percurso do que na tentativa de se recompor essa trajetória, mantendo a constante ambigüidade entre sonho e realidade, o que diferencia esse conto dos demais, sobretudo pelo caráter impreciso da narração.

O percurso de aprendizagem da personagem infantil, embora seja o foco principal das análises, não se limita às etapas de formação explicitadas na diegese e no discurso do narrador; o prazer ou as dores das descobertas são expostos em passagens intensamente poéticas, frutos de observação do mundo exterior quer seja captado pelo olhar do narrador, quer seja captado pelo olhar infantil. Os efeitos da exploração do universo infantil se estendem na sensibilidade de percepção da realidade, transfigurada pela criação artística, presente tanto na capacidade de narrar ou representar das personagens – projeção do poder da palavra ficcional – quanto nos vislumbres poéticos que se pode ter na leitura das obras selecionadas, como apresenta o último capítulo em breves passagens descritivas.

Da viagem às pausas poéticas, as análises, ao aproximarem as narrativas, mostram os pontos de contato entre o percurso de formação das personagens infantis e a trajetória do herói romanesco do *Bildungsroman*, sem deixar de considerar as especificidades dos textos selecionados. No âmbito da história, o protagonista é uma criança em formação, não sendo retratada sua fase adulta; quanto ao discurso, o narrador – protagonista somente em dois casos -,em muitos momentos, distancia-se da importância do aprendizado da personagem infantil e se posiciona, também, como aprendiz, fragilizando-se o efeito de objetividade narrativa. Parece haver uma voz narrativa que conduz o leitor pela via da educação dos protagonistas ao entrarem em contato com o mundo dos adultos e da razão. Ao mesmo tempo, questiona a coerência da organização desse mundo, assinalando sua incompetência para transmitir valores capazes de aperfeiçoar o caráter humano ou possibilitar a (re)conciliação entre o eu e o mundo.

Os protagonistas, pelo refúgio na subjetividade e na criação em vários momentos, tentam resistir a esse confronto com o mundo, mas sucumbem ante a inevitável passagem do tempo da infância para a maturidade. O conflito parece se instaurar menos no percurso do que nas veredas criadas para contorná-lo; a linha reta é substituída por curvas, tropeços,

contradições, conflitos internos das personagens, frutos da tentativa de convivência harmoniosa entre razão e emoção que se formam, ao se recuperarem imagens intensas e poéticas da infância em busca de reconciliação entre o mundo interior e o mundo concreto. Marcas do estilo de Guimarães Rosa, talhado sob a sensibilidade instaurada na segunda metade do século XX, que recompõe na linguagem inovadora esses conflitos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2005.

ALVIM, Clara de Andrade. Representações da pobreza e da riqueza em Guimarães Rosa. In:SCHWARZ, Roberto. (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.p.170-174.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **A raiz da alma.** São Paulo: EDUSP, 1992.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família.** Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.40, p.7-29, nov. 1994.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In:_____ **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Ed. UNESP; HUCITEC, 1988. p.397-428.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**: poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BARROS, Maria Heloísa Noronha. **Miguilim e Manuelzão viagem para o ser:** (um estudo de dois contos de Guimarães Rosa). Belo Horizonte: Valci, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Trad., apresentação e notas Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

_____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

_____. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, 3).

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

_____. A condição colonial. In:_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994. p.13-29.

_____.Céu, inferno. In: _____. **Céu, inferno**. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p.19-50.

BOTO, Carlota. **O Emílio como categoria operatória do pensamento rousseauniano**. Disponível em <http://www.ufpel.tche.br/gt17/Tr06_Boto.rtf>. Acesso em 10 mar. 2007.

BRENNER, Charles. O conflito psíquico e o funcionamento mental normal. In:_____.**Noções básicas de psicanálise**. Introdução à psicologia psicanalítica. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Edusp, 1975. p.205-255.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Introdução, fixação do texto, notas e glossário por Vítor Ramos. São Paulo: Cultrix, 2005.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In:_____. **Vários escritos.** 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.99-124.

_____. O homem dos avessos. In: _____. **Tese e antítese**: ensaios. 2. ed. rev. São Paulo: Nacional, 1971. p.119-139.

_____. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

CASTRO, Silvio. **A carta de Pero Vaz de Caminha**: o descobrimento do Brasil. São Paulo: L&PM, 1987.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/bildungsroman.htm> Acesso em 14-12-2005.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHOMBART-DE-LAUWE. Marie-José. **Um outro mundo:** a infância. Trad. Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1991.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio.** Trad. Davi Arriguci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COUTINHO, Eduardo de Faria. (Org.). **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. (Fortuna Crítica, 6).

COVIZZI, Lenira Marques. Primeiras estórias: a busca dos avessos pelos direitos enigmáticos. In:_____. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**: crise da mimese; mimese da crise. São Paulo: Ática, 1978. p.63-88. (Ensaios, 49).

CUNHA, Celso Ferreira. **Gramática da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: FENAME, 1977.

DUARTE, Lélia Parreira. Brejeirinha y otros loquitos-artistas de Guimarães Rosa. **Cuardenosos Literários**: el descubrimiento de Brasil, Lima, n.2, p.37-49, 2004.

FARIA, Elisabete Brockelmann de. **A narrativa lírico-poética de "Campo geral"**. 2003. 135f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –Faculdade de Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, Araraquara, 2003.

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

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.

FREITAS, Marcus Vinicius de. Cachorros e outros bichos no Campo geral, de Guimarães Rosa. **Revista do CESP**, São Paulo, v.22, n.31, p.325-338, jul-dez.2002.

FREITAS, Marcos César de (Org.). **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2003

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mitológica Rosiana**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. O pai, a venda e o nome. Dossiê Guimarães Rosa. **Revista do CESP**, São Paulo, v.22, n.30, p.15-22, 2002.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

_____. **Figuras**. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOBBI, Marcia Valéria Zamboni. A aventura do descobrimento em "Cabeza Rapada", de Jesús Fernández Santos. **Revista de Letras**, São Paulo, n.33, p.237-247, 1993.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister**. Trad. Paulo Osório de Castro. Prefácio, notas e tradução das canções de João Barrento. Lisboa: Relógio D´Água, 1998.

GUIMARÃES, Vicente. **Joãozito:** infância de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução, introdução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

JOLLES, André. **Formas simples**. Legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura**. São Paulo: Hucitec; Ed. UNESP, 1987. (Linguagem e cultura).

LEONEL, Maria Célia de Moraes. Aparência e realidade em Guimarães Rosa. In: MARQUES, José Oscar de Almeida. **Verdades e mentiras**: 30 ensaios em torno de Jean-Jacques Rousseau. Ijuí: Unijuí, 2005. p.107-129.

_____. Imagens de animais no sertão rosiano. **Scripta**, Belo Horizonte, v.5, n.10, p.286-298, jan./jul. 2002.

_____.**Guimarães Rosa:** Magma e gênese da obra**.** São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

_____. A palavra em Guimarães Rosa. **Revista de Letras**, São Paulo, n.35, p.201-210, 1995.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. **Guimarães Rosa alquimista**: processos de criação do texto. 1985. 349 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

_____. Personagens e arquétipos em Primeiras estórias de Guimarães Rosa e Outras estórias de Pedro Bial. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL, 8., 2003, Santiago de Cuba. **Actas...** Santiago de Cuba: Centro de Lingüística Aplicada, 2003.

LEONEL, Maria Célia de Moraes; NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos. O sertão de João Guimarães Rosa. In: SEGATTO, José Antonio; BALDAN, Ude. (Org.). **Sociedade e literatura no Brasil.** São Paulo: Ed. UNESP, 1999. p.91-105.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**: razão e imaginação nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. (Coleção Imagens do Tempo).

_____.**Teoria da literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.133-141.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In:_____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.19-29

LOPES, Paulo César Carneiro. **Dialética da iluminação**: a revelação como capacidade de escuta do outro – leitura de "Campo geral", de João Guimarães Rosa. 2000. 357 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

LORENZ, Günter. Literatura deve ser vida; um diálogo de G. W. L. com João Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.27-62.

_____. João Guimarães Rosa. In:_____. **Diálogos com a América Latina.** São Paulo: EPU, 1973. p.315-355.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo**: o *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: Ed.UNESP, 2000.

MARQUES, José Oscar de Almeida. Rousseau e os perigos da leitura, ou por que Emílio não deve ler as fábulas. **Itinerários**, Araraquara, n.22, p.205-216, 2004.

MARTINS, Nilce Sant´Anna. **O léxico de Guimarães Rosa.** São Paulo: EDUSP, 2001.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Romance de formação em perspectiva histórica**: o Tambor de Lata de Günter Grass. Cotia: Ateliê, 1999.

MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. A antecipação e a sua significação simbólica em "São Marcos", de Guimara~es Rosa. In:D´ONOFRIO, Salvatore et al. **Conto brasileiro**: quatro leituras. Petrópolis: Vozes, 1979. p.63-106

MOTTA, Sérgio Vicente. **Engenho & arte da narrativa**: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real. 1998. 725f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto,1998. 2.v.

_____. Guimarães Rosa/Joan Miró: Um diálogo intra e entre artes. **Revista de Letras**, São Paulo, n. 36, p.133-156, 1996.

MOURÃO, Rui. Processo da linguagem, processo do homem. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.166-172.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral (1873). In:_____. **Obras Incompletas**. Seleção de textos Gerard Lebrun. Trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Posfácio de Antonio Candido. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 43-52. (Os Pensadores).

NOGUEIRA, Maria Carolina de Godoy. **A construção literária da magia em Guimarães Rosa**. 2002. 154f.. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2002.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ONÍS, Harriet. Trecho da carta enviada por Guimarães Rosa à tradutora em 4 de novembro de 1964. Disponível em: <http://www.paubrasil.com.br/escrever/rosa.html>. Acesso em: 10 out. 2004.

OUTRAS estórias. Direção: Pedro Bial. Produção de: Pedro Bial e Vânia Catani. Intérpretes: Roteiro: Pedro Bial e Alcione Araújo. [S.l.]: Riofilme, 1999. 1 videocassete (114 min), VHS, son., color.

PACHECO, Ana Paula Sá e Souza. **Lugar do mito**: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

_____. **Mito e processo social em Primeiras Estórias.** 2002. 238 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **Guimarães Rosa**: do feminino e suas estórias. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. In:_____. **Flores da escrivaninha**: ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p.111-126.

PERUZZO, Lisângela Daniele. **Submissão e poder**: crianças e animais em Guimarães Rosa e Mia Couto. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/submissãoepoder.htm?200625>. Acesso em 25 jan. 2006.

PIZA, Daniel. O grande sertão sem fronteiras. **EntreLivros**, São Paulo, n.9, p.29-47, 2006.

PRADO JUNIOR, Bento. O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa. In:_____. **Alguns Ensaios:** filosofia, literatura, psicanálise. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

PRIORE, Mary del (Org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2000.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. Trilhas do Grande Sertão. In:_____. **Augusto dos Anjos e outros ensaios.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959. p.151-241. (Documentos Brasileiros, 102).

RAMOS, Maria Luiza. **Interfaces:** literatura, mito, inconsciente, cognição. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. Análise estrutural de Primeiras Estórias. In: COUTINHO, Afrânio. **Guimarães Rosa**. Seleção de textos Eduardo Faria Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção fortuna crítica, 6).

RESENDE, Vânia Maria. A presença do menino na narrativa brasileira moderna. In:_____. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p.23-45.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason:** (1958-1967). Edição, organização e notas Maria Apparecida Faria Marcondes Bussolotti; trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **Estas Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. **Manuelzão e Miguilim:** (Corpo de Baile). Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. **Noites do Sertão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. **No Urubuquaquá, no Pinhém**: (Corpo de Baile). Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. **Tutaméia:** terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969a.

_____. **Grande sertão:** veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

ROSENFIELD, Kathrin H. Guimarães Rosa no espelho de Machado, Flaubert e cia. Dossiê Guimarães Rosa. **Revista do CESP**, São Paulo, v.22, n.30, p.25-48, 2002.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van. et al. **Categorias da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1976.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Ensaio sobre a origem das línguas. In:_____. **Rousseau:** vida e obra. Trad. Lourdes Santos Machado. Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. **Os devaneios do caminhante solitário.** Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Hucitec, 1986.

RUNHO, Rosiane Cristina. **A memória e o olhar em contos de Primeiras Estórias.** 2001. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras,Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2001.

_____. **O processo narratológico em contos de Primeiras estórias.** 1996. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1996.

SCARANO, Julita. Criança esquecida das Minas Gerais. In: PRIORE, Mary Del. (Org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2000. p.107-136.

SCHWARZ, Roberto. “Grande-Sertão”: a fala. In:_____. **A sereia e o desconfiado:** ensaios críticos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p.37-41. (Literatura e Teoria Literária, 37).

SEIDINGER, Gilca Machado. **Guimarães Rosa ou a paixão de contar**: narrativas de Sagarana. São Paulo: Scortecci, 2004.

SPERBER, Suzi Frank. **Guimarães Rosa*:*** signo e sentimento. São Paulo: Ática, 1982. (Ensaios, 90).

_____. **Caos e cosmos:** leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. Romance de Formação: construção do sujeito e identidade cultural**. Momento do Professor,** São Paulo, ano 1, n. 5, p.55-62, 2004.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira **Puras misturas:** estórias em Guimarães Rosa. São Paulo: HUCITEC; FAPESP, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

VICCO, Giambatista. Da lógica poética. In:_____. **Princípios de (uma) ciência nova:** (acerca da natureza comum das nações). Seleção, tradução e notas do Prof. Dr. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Nova Cultural, 2005. p. 87-128.(Os Pensadores).

WADSWORTH, Barry J. **Inteligência e afetividade da criança na teoria de Piaget**. 2. ed. Trad. Esméria Rovai. São Paulo: Pioneira, 1989.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura.** Lisboa: Europa-América, 1971.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil, 3**: república da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultura, 2000. (Os Pensadores).

ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 2002. v. 1.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses. Trad. J. Guinsburg e M. Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Campos do imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FRYE, Northrop. .**Fábulas de identidade**: ensaios sobre mitopoética. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

_____. Crítica arquetípica: teoria dos mitos. In:_____. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1978. p.73-130.

GRASS, Günter. **O tambor**. Trad. de Lúcio Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

LUKÁCS, Georg. O romance como epopéia burguesa. Trad. Letizia Zini Antunes. **Ad Hominem,** São Paulo, n. 1, p.87-136, 1999.

_____. **A teoria do romance**. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [19--]

MIELIETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê, 1998.

_____. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Trad. Suzana Menescal de Alencar Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

RICOEUR, Paul. et al.(Org.). **Grécia e mito**.Trad. Leonor Rocha Vieira. Lisboa: Gradiva, 1988.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: PESA, 1965. p.3-26.

SAMUEL, Rogel. **Manual de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 1985.

SCRIPTA. Belo Horizonte: CESPUC; Ed. PUC MINAS, v. 2, n. 3, 2. sem.1998. Edição Especial do 1ª Seminário Internacional Guimarães Rosa.

SCRIPTA. Belo Horizonte: CESPUC; Ed. PUC MINAS, v. 5, n. 10, 1° sem. 2002. Edição Especial do 2° Seminário Internacional Guimarães Rosa.

SILVA, Ignácio Assis. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

SILVEIRA, Nise da. **Jung vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978.

TELAROLLI, Sylvia; MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. **Cenas literárias**: a narrativa em foco. Araraquara: FCL-Unesp Laboratório Editorial, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Ed. UnB, 2003.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo