



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

Recredenciamento e-MEC 200901929

FABÍOLA PROCÓPIO SARRAPIO

**NAS VEREDAS DA INFÂNCIA:
A “viagem de formação” em “As margens da
alegria” e “Os cimos”, de Guimarães Rosa**

**TRÊS CORAÇÕES
2017**

FABÍOLA PROCÓPIO SARRAPIO

**NAS VEREDAS DA INFÂNCIA:
A “viagem de formação” em “As margens da alegria”
e “Os cimos”, de Guimarães Rosa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso – da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Letras

Orientador: Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti

**Três Corações
2017**

821.134.3(81)

SAR Sarrapio, Fabíola Procópio

Nas veredas da infância: a “viagem de formação” em “As margens da alegria” e “Os cimos”, de Guimarães Rosa. / Fabíola Procópio Sarrapio. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2017.

89 f.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti.

Dissertação (mestrado) – UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras – Área de concentração – Letras, 2017.

1. Infância. 2. Amadurecimento. 3. Viagem de formação. 4. Guimarães Rosa. I. Cavalcanti, Luciano Marcos Dias, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS

Aos dezessete dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezessete, sob a presidência do Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR), e com a participação dos membros Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira (UNINCOR) e Prof.^a Dr.^a Fernanda Aparecida Ribeiro (UNIFAL), reuniu-se a banca de defesa de Dissertação de **Fabiola Procópio Sarrapio**, aluna do Programa de Mestrado em Letras. A banca deliberou que a dissertação intitulada: “NAS VEREDAS DA INFÂNCIA: a ‘viagem de formação’ em ‘As margens da alegria’ e ‘Os cimos’, de Guimarães Rosa”, foi

APROVADA.

APROVADA COM ALTERAÇÕES.

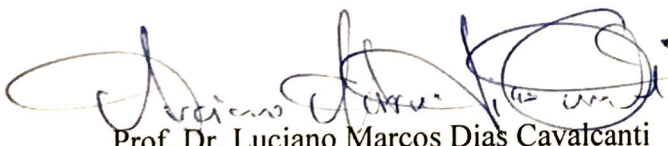
NÃO APROVADA.

Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

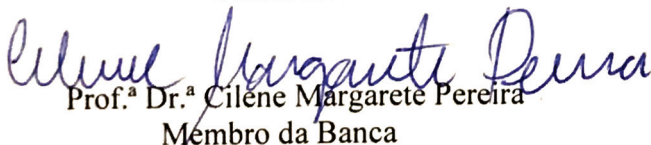
Observação:

1. No caso de “Aprovada com alterações”, as alterações sugeridas pela banca examinadora devem ser incorporadas ao texto definitivo da dissertação, ficando o(a) orientador(a) responsável pela verificação das alterações executadas pelo(a) aluno(a).

Três Corações, 17 de fevereiro de 2017.



Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Presidente



Prof.ª Dr.ª Cilene Margarete Pereira
Membro da Banca



Prof.ª Dr.ª Fernanda Aparecida Ribeiro
Membro da Banca

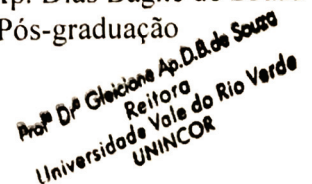


Prof.ª Dr.ª Gleicione Ap. Dias Bagne de Souza
Pró-reitora de Pós-graduação



Prof.ª Francislaine Santos Silva do Rosário

Secretária Geral
Francislaine S. Silva do Rosário
Secretaria Acadêmica
FCTE/UNINCOR



Prof.ª Dr.ª Gleicione Ap. Dias Bagne de Souza
Reitora
Universidade Vale do Rio Verde
UNINCOR

AGRADECIMENTOS

Sempre considerei o ato de agradecer extremamente necessário e um tanto quanto penoso. É considerável o risco de não citar alguém, não por desmerecimento e sim na tentativa de ser sucinta. Acredito que muitas pessoas foram e são importantes na minha formação pessoal e profissional, que me ajudaram a ser o que sou hoje e conseqüentemente a concluir o Mestrado. Não poderei citar todos os nomes, desse ou de outros planos, de quem tenho especial gratidão, mas sei que muitos têm essa certeza dentro de si e a alguns tive a oportunidade de agradecer pessoalmente.

Portanto, deixo registrado aqui meu sincero agradecimento

- ao Ari e à Eliete, companheiros de travessias pelo tempo e pelo espaço;
- ao Woody, Bernardo e Barbara, por “serem” e “estarem” sempre no amor e na dor;
- à Luiza, Beg, Marisa, Gisele, Moema, Lícia e Bibi, porque juntos somos fortes, somos flecha e somos arco (hum, já vi isso em algum lugar!);
- à Camila, que entrou no trem para ver outras paisagens;
- ao meu orientador Luciano, pelas inúmeras contribuições, correções e indagações;
- à professora Cilene, pela inspiração do tema, por ser diva e pelas críticas pontuais;
- à professora Elisa, pelas maravilhosas aulas, por ser maravilhosa etc. etc.;
- à professora Fernanda por contribuir com ótimas considerações nas aulas e na qualificação;
- à professora Terezinha, a melhor treteira do mundo;
- aos colegas do mestrado, em especial à Sheila e ao Daniel, treteiros master, pelos momentos mais difíceis e os mais divertidos (Montesuma que o diga!).

Enfim, a todos os que participaram dessa viagem e que me proporcionaram uma chegada muito melhor que a partida.

As crianças, esses seres estranhos dos quais nada se sabe, esses seres selvagens que não entendem nossa língua.

Jorge LARROSA

RESUMO

Este trabalho objetiva tratar do tema da infância na obra de Guimarães Rosa, tendo como ponto de partida os contos de abertura e encerramento de *Primeiras estórias*, publicado em 1962: “Nas margens da alegria” e “Os cimos”. Os contos apresentam uma estrutura semelhante, em que a personagem infantil, identificada como “menino”, viaja de avião para a cidade de Brasília em companhia do tio. Como toda viagem, esta depreende o contato com um mundo novo, em que várias descobertas no âmbito real e no simbólico promovem um processo de amadurecimento psíquico na criança. Essa estrutura básica, na qual o motivo da viagem tem particular importância, pontua a aderência de Rosa a uma tradição literária que remonta ao “romance de formação” alemão. Considerando a remodelação dessa forma literária a partir de seu pressuposto temático-formal fundamental, a viagem e sua potencialidade no desenvolvimento do eu no encontro/contato com o outro, propõe-se uma leitura dos contos, na qual o tema da “viagem de formação” ganha destaque e a figura infantil alcança lugar central na narrativa brasileira moderna.

Palavras-chave: infância, amadurecimento, viagem de formação, Guimarães Rosa.

ABSTRACT

This work aims to tackle the theme of childhood in the work of Guimarães Rosa, starting with the first story and the last story of the book *Primeiras estórias*, published in 1962: “Nas margens da alegria” and “Os cimos”. The stories feature a similar structure in which the children’s character, identified as “little boy”, travels with his uncle by plane to the city of Brasília. As every journey, this one provides the contact with a new world, in which several discoveries in the real and the symbolic contexto promote a process of maturing psychic on the child. This basic structure, in which the purpose of the trip is particularly important, Indicates the choices of Rosa of a literary tradition that refers to the ‘novel of formation’, developed in Germany. Considering the rewriting of this “novel of formation”, based on its fundamental theory, the trip and its importance in the development of oneself, this thesis proposes to read the tales considering the elements of his “trip of formation” as important as the elements of the “novel of formation”, and also to consider the child figure the central element of the Brazilian modern narrative.

Keywords: childhood, maturing, trip of formation, Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. VIAGEM E FORMAÇÃO	13
1.1 Poéticas da viagem	14
1.2 Narrativa de Formação	24
2. HISTÓRIA E ESTÓRIA NA NARRATIVA DE GUIMARÃES ROSA	30
2.1 História e poesia	30
2.2 Guimarães Rosa e a Estória	33
3. AS TRAVESSIAS DO MENINO	42
3.1 Considerações sobre a infância	43
3.2 <i>Primeiras Estórias</i> : a criança e a descoberta do mundo	47
3.3 “Viagem de formação” em “As margens da alegria” e “Os cimos”	57
3.4 Era outra vez, o Mito	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

O mineiro João Guimarães Rosa, um dos mais importantes autores da literatura moderna brasileira, escreveu diversas obras que apresentam frequentemente duas temáticas: a travessia e a infância. Em nossa dissertação de Mestrado, buscamos refletir, a partir de dois contos de *Primeiras Estórias*, livro lançado em 1962, sobre o processo de amadurecimento da personagem infantil de Rosa: “As margens da alegria” e “Os cimos”, respectivamente o primeiro e o último contos do livro. Essa coletânea de contos foi lançada após o estrondoso sucesso de *Grande Sertão: Veredas*. Paulo Rónai justifica o título do livro explicando que Rosa inaugura em sua escrita o gênero *estória*, palavra que foi considerada, na época da publicação, um neologismo popular – utilizado por críticos e ficcionistas, mas não registrado pelos dicionaristas – que absorveria um dos significados de “história”, o de “conto” (= *short story*). (Cf. RÓNAI, 2001, p. 17).

O livro *Primeiras Estórias* está estruturado como uma “narrativa de viagem” e, apesar da variedade das situações narradas e da multiplicidade de tons empregados pelo(s) narrador(es), é organizado de uma maneira circular, começando e terminando com uma espécie de “narrativa de viagem”, isto é, o primeiro e último conto são construídos em torno da metáfora da viagem.

Um aspecto importante do livro se revela por tematizar condições da vida humana consideradas à margem da sociedade, como a infância, a loucura e a velhice. Portanto, apresenta seres que não se limitam ao prosaico e permitem que o irreal permeie suas vidas. Nesse sentido, nota-se que a realidade retratada nos contos, a experiência real vivenciada pelo Menino¹ – a “história” – cede lugar ao imaginário, à “estória”, e esta vem carregada de notas míticas.

Ao abrir e fechar o livro de Guimarães Rosa, os dois contos selecionados formam uma espécie de circularidade, como bem pontuou Ana Paula Pacheco em *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*: “como molduras temporais, os contos inicial e final situam o livro. Remetem o leitor a um quadro histórico assinalando onde e fazendo cogitar, à maneira da tradição novelística, porque as primeiras estórias estão sendo narradas” (PACHECO, 2006, p. 25). Ao iniciar e encerrar *Primeiras Estórias* com contos que trazem a mesma personagem infantil e a mesma situação da viagem, percebe-se a ideia de continuidade do amadurecimento através uma travessia, real e/ou imaginária, que não se finda no segundo conto, deixando a impressão de um recomeço.

¹ Rosa utiliza, inicialmente, “menino” com letra minúscula e, posteriormente, “Menino”, com inicial maiúscula, para transmitir ao leitor a ideia de crescimento da personagem.

A utilização do termo moldura faz pensar que há algo “entre” essas duas viagens, entre esses dois contos que, de certa forma, trazem personagens que fazem parte de uma “viagem” em busca de si mesmas.

Nos dois contos selecionados, os acontecimentos não podem ser explicados apenas por uma ótica racional. Há, incutidos nessas histórias, aspectos inconscientes que, a todo o tempo, parecem tentar se estruturar, seja no tempo presente ou no resgate mnemônico da personagem. Há frequentemente uma transformação da personagem, seja no aspecto concreto e/ou simbólico/mítico.

Os contos, que apresentam a mesma personagem, narram duas viagens feitas a Brasília e as descobertas e transformações do menino.

Assim como ocorre em toda viagem, as relatadas nos contos revelam descobertas de um mundo antes desconhecido. Algumas delas são mais evidentes e estimulam na personagem um processo de amadurecimento psíquico. Essa estrutura, na qual a temática da viagem é muito importante, revela a escolha de Rosa por uma tradição literária que remete à “viagem de formação” e às narrativas de viagem. É válido pontuar que a viagem é mais do que uma partida com a expectativa de conhecer lugares distantes ou ainda visitar outros que foram marcantes. A viagem é, antes de tudo, um encontro do viajante com sua essência, com o que ele tem de mais profundo dentro de si mesmo. Esse elemento está sempre presente na literatura de viagem, e revela a constante busca do homem por encontrar um sentido para a existência.

Ainda que essa trajetória seja a mesma em seu aspecto físico (viaja-se, nos contos, para o mesmo lugar), a personagem de Rosa realiza um percurso subjetivo distinto, que caracteriza sua existência. Através desse percurso percebe-se que a viagem atua no menino como via fundamental para um processo de maturação pelo qual ele passará no decorrer dos dois contos.

O deslocamento físico ocupa uma parte importante do indivíduo, que, desde os primórdios, está permeada pelas viagens. Mesmo antes da invenção das máquinas, dos meios de transporte que levariam as pessoas a lugares distantes, já se viajava. E o hábito de transcrever essas viagens de forma ficcional ou histórica também é verificado desde a antiguidade.

A relevância deste estudo deve-se ao fato de que, apesar de o tema da infância em Rosa ter sido bastante tratado por outros pesquisadores, aqui se estabelece um cruzamento profícuo entre infância e viagem para investigar o que se chamou de “viagem de formação”

Para apresentar os resultados dessa investigação², optamos por organizar esta dissertação em três capítulos.

O primeiro capítulo trata da questão da narrativa de viagem, apresentando seu histórico, desenvolvimento e principais características na literatura. Destaca-se a possível relação entre a viagem e a tradição da “narrativa de formação”.

O segundo capítulo apresenta uma discussão sobre os termos “Estória” e “História” na tradição literária, demonstrando que na obra rosiana esses elementos coexistem e se inter-relacionam.

Por fim, o terceiro capítulo consiste na análise dos contos, associando-os aos conceitos de viagem de formação e à discussão entre realidade e ficção relatadas anteriormente, uma vez que eles permitem pontuar certa aprendizagem da personagem por meio da viagem. Neste capítulo, a infância é colocada em lugar de destaque.

² Esse estudo da obra de Guimarães Rosa também faz parte dos esforços do Grupo de Pesquisa Minas Gerais: Diálogos (sediado na Universidade Vale do Rio Verde – associado ao Programa de Mestrado em Letras e cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisas do CNPq), que propõe o estudo crítico e teórico, analítico e interpretativo e/ou comparativo de textos e autores que tenham Minas Gerais como espaço literário, seja por ser lugar de procedência dos contemplados, seja por ser tematizada em escritos de autores nascidos em outras localidades.

1. VIAGEM E FORMAÇÃO

Viajar? Para viajar, basta existir.
Fernando Pessoa³

O motivo da viagem está presente nos dois contos da obra de Guimarães Rosa que fazem parte desse estudo: “As Margens da Alegria” e “Os cimos”, primeiro e último dos 21 contos que compõem o livro *Primeiras Estórias*, lançado em 1962.

Em “As margens da alegria”, uma criança, denominada inicialmente “o menino”, viaja de avião com seu Tio para um lugar onde está sendo erguida uma grande cidade. Chegando ao destino, o menino depara-se com um animal desconhecido, um peru. Fica maravilhado. Ao voltar de um belo passeio de jipe com os tios, no qual tudo é novidade, vai novamente encontrar a ave e descobre que foi morta para ser servida em um aniversário. Sai para o segundo passeio e já percebe que a natureza exuberante está sendo destruída, os rios estão sujos. Chegando em casa, vê um peru saindo da mata. Mas não era o mesmo. Era outro, que comia a cabeça descartada do primeiro. Em meio ao choque e à angústia, o menino percebe uma luz vindo da mata: era um vagalume, o que o enche novamente de alegria.

“Os cimos” traz a mesma personagem, refazendo a trajetória anterior com o Tio. Mas o motivo desta viagem é outro. Sua mãe está muito doente e ele precisa ser afastado dela. Leva consigo o brinquedo predileto, um macaquinho com chapéu de plumas. Ainda na viagem, ressentido e com remorso pelo afastamento da Mãe, pensa em livrar-se do brinquedo, mas acaba jogando fora apenas o chapéu emplumado. Essa viagem é repleta de dor e sofrimento. Todos cuidam do Menino para amenizar seu sentimento. Em uma manhã, aparece no alto da árvore vista da janela um lindo tucano, que vem comer os frutos da árvore, contrastando com o clima sombrio da dor. O tucano se faz presente todas as manhãs, e o Menino e o Tio passam a esperá-lo diariamente.

O Tio recebe dois telegramas. O primeiro dizendo que a mãe piorara e o segundo, três dias depois, informando a sua cura. De volta para casa, ainda dentro do avião, o menino percebe que perdeu o macaquinho. Em prantos, recebe do copiloto o chapéu emplumado que havia jogado fora anteriormente e constrói o pensamento de que as coisas não se perdem para sempre, vão e voltam. Num movimento imaginário, refaz toda a sua trajetória,

³ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* (pelo heterônimo Bernardo Soares). Disponível em: <https://goo.gl/JHsIO>. Acesso em: 2 mar. 2017. p. 285.

o passeio de jipe, o tucano, o macaquinho, a mãe curada. E reclama com o Tio, que avisa do final da viagem.

Apesar de estarem espacialmente distantes no livro, essas estórias apresentam uma estrutura semelhante, em que seus enredos giram em torno da personagem “Menino”, que faz duas viagens – uma no primeiro e a outra no último conto –, ambas com o mesmo local de saída e o mesmo destino. Ele viaja de avião para a cidade de Brasília, em companhia do tio. Como toda viagem, esta depreende o contato com um mundo novo, em que algumas descobertas serão mais evidentes, promovendo um processo de amadurecimento psíquico na criança. Através dessa estrutura, em que se ressalta o tema da viagem, observamos a conexão de Rosa a uma tradição literária que remonta ao que denomina-se “viagem de formação”. A narrativa de viagem deve reunir alguns elementos importantes, como fatos e fábulas, realidade e ficção, visto que lida com as aventuras do viajante sozinho em seu percurso ou junto às pessoas com quem ele se relaciona durante o caminho e que acabam por enriquecer sua jornada.

A trajetória da viagem, ou seja, do local de partida até o destino, é a mesma no aspecto físico. Porém a personagem dos contos realiza um percurso subjetivo bem diferente, que caracteriza o seu existir. O Menino passa por um processo de amadurecimento proporcionado pelas viagens que permite seu contato com situações inusitadas que lhe suscitarão reflexão e crescimento.

Sabemos que Guimarães Rosa não era especificamente um viajante ou um desbravador, mas pode-se dizer que, de alguma maneira, sua vida e obra têm relações com os escritores viajantes. De maneira peculiar, o autor valoriza a viagem de pesquisa, observando e documentando os detalhes da natureza e da cultura do sertanejo; utilizando o modelo das viagens científicas, busca conhecimento e valoriza a experiência da travessia. Em sua carreira na medicina, procurou sempre estar em movimento, indo atrás dos pacientes nas localidades em que estes residiam. Já como diplomata, esse hábito ganha proporções maiores, sendo ele obrigado a viajar o mundo para atender às necessidades do cargo.

Tais necessidades, aliás, fazem parte da vida dos seres humanos, que, desde os primórdios, está permeada pelas viagens. Mesmo antes da invenção das máquinas, dos meios de transporte que levariam as pessoas a lugares distantes, já se viajava. E o hábito de transcrever essas viagens de forma ficcional ou histórica também é verificado desde a antiguidade.

1.1 Poéticas da viagem

De acordo com Maria Alzira Seixo, em *Poéticas da viagem*, a narrativa de viagem

começa com os Argonautas⁴, para, em seguida, firmar-se com os poemas homéricos. Dominação, riqueza e paixão são alguns de seus elementos originais, bem como o contraste, nem sempre de oposição, entre homens e deuses, deuses e heróis, céu e terra, céu e mar, elementos que permanecem na moderna literatura ocidental. Com a evolução da humanidade e a ampliação do mundo conhecido, há o alargamento das vertentes literárias, que se relacionam entre si, recuperando o imaginário e prolongando o sentido extraplanetário das narrativas de viagem. Na literatura medieval e na renascentista, o caráter escatológico das viagens, tanto na visão de trânsito provisório quanto no sentido de uma passagem de curta extensão dentro de uma jornada mais ampla, abarcando até mesmo a eternidade, cabe ao viajante lidar com os próprios excrementos no sentido físico, moral e, quem sabe, o espiritual. O meio de transporte, o território atravessado e as reações emocionais, intelectuais e ou comportamentais por eles suscitadas são produzidos como escrita, não apenas no movimento geral da história das ideias, mas vinculada a uma circunstância efetiva na qual se integra, tornando-se “ato de fala literária”. (Cf. SEIXO, 1988, p. 12-13)

Ada Maria Hemilewski, em relação à concepção do nascimento da tradição do tema da viagem, acrescenta que, a princípio, as viagens eram realizadas pelo mar:

Ainda na antiguidade clássica, tal motivo é retomado por Virgílio ao escrever a *Eneida*. Essas duas obras tratam de viagens marítimas: a *Odisseia* narra as façanhas de Ulisses, durante seu percurso para regressar à terra de origem – Ítaca, ao passo que, na *Eneida*, Virgílio narra as peripécias de Enéias em busca da terra em que construiria uma nova pátria. (HEMILEWSKI, 2016, s/p)

Ainda segundo a pesquisadora, esses dois grandes expoentes da literatura se tornaram modelos seguidos por inúmeros autores literários. No entanto, nessa temática, o espaço privilegiado nem sempre foi o mar. Na Idade Média, por exemplo, Dante, inspirado por Virgílio, narra na *Divina Comédia* as viagens feitas ao purgatório, ao inferno e ao paraíso, demonstrando um caráter mais místico da viagem, em que o espaço percorrido não é o físico. No Renascimento, Camões, inspirado pela *Eneida* de Virgílio, escreve *Os Lusíadas* retomando os relatos das viagens marítimas.

Posteriormente, os gêneros literários se desenvolvem e

[...] a epopeia passa a ser substituída, gradativamente, pelo romance. Uma das mais conhecidas obras no gênero romanesco, que se insere na tradição de relatos de viagens, é *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Nessa obra, Cervantes substitui o espaço marítimo pelo terrestre. (HEMILEWSKI, 2016, s/p)

⁴ Argonautas é o nome dado aos tripulantes do navio Argo, comandado por Jasão, em busca do velocino de ouro. A narrativa épica foi escrita por Apolônio de Rodes no ano 300 a.C. (Cf. CALDAS, 2010, p. 10-11).

Benedito Nunes observa que as proezas do herói de Cervantes são incompatíveis com a realidade cotidiana. Também as personagens se contrapõem, simbolizando universos diferentes, embora pareçam caminhar pela mesma estrada. Sancho tem os pés mais próximos do real, enquanto Dom Quixote transita pela esfera do imaginário.

No D. Quixote, as andanças do Cavaleiro da Triste Figura e de Sancho Pança, tanto quanto as histórias avulsas narradas no curso da história principal, são os múltiplos atalhos do mundo, exemplarmente contido no espaço manchego. É nesse espaço que proezas, outrora sustentadas pelo ingênuo heroísmo dos romances de cavalaria, desviam-se para o cômico e o grotesco, e revelam, ironicamente, a incompatibilidade entre o prosaísmo do cotidiano e a ação grandiosa e nobre, objeto de mimese, na antiga epopeia. A rota de D. Quixote, profusa de aventuras, [...] equivale a processos de abertura do espaço, concomitantes ao desvendamento do mundo. (NUNES, 2013, p. 173-174)

Viajar, portanto, não é apenas transpor barreiras físicas. Como afirma Octavio Ianni, a viagem pode ser real ou imaginária, artística, científica. O estudioso observa que

A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. [...] É como se a viagem, o viajante e a sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual. [...] Em geral, a viagem compreende várias significações e conotações, simultâneas, complementares ou mesmo contraditórias. São muitas as formas das viagens reais ou imaginárias [...] (IANNI, 2000, p. 13-14)

Ainda na temática das viagens e viajantes relevantes, há outra narrativa, anterior ao *Dom Quixote*, que se tornou famosa no mundo inteiro. Trata-se da viagem do veneziano Marco Polo que, no século XIII, peregrinou pelas terras que hoje pertencem à Rússia, à China e à Índia, pela costa africana e pela antiga Pérsia. Seus relatos de viagem foram ditados a um companheiro na época em que foi preso em decorrência de uma batalha naval. Segundo consta nos manuscritos possivelmente redigidos por tal ouvinte, esses relatos não se restringiram a descrever a viagem em si, incluindo também algumas lendas e informações práticas. Por isso, o livro *As viagens de Marco Polo* às vezes é chamado de “descrição do mundo” ou de “Livro das maravilhas do mundo”. A obra também foi uma importante introdução dos europeus à história e à geografia da China e da Ásia Central. (Cf. CONY, 2005, p. 23)

Maria Alzira Seixo afirma que nos estudos literários as questões que envolvem a viagem são tratadas de acordo com os interesses culturais da época em que esta foi narrada. Sob essa ótica, tanto o itinerário quanto a conclusão da viagem, bem-sucedida ou trágica, são valorizados através de diferentes tipos de discursos. Na literatura medieval, por exemplo, o

mote eram a peregrinação e a aventura, enquanto no período clássico o epicentro do texto era a narrativa da viagem propriamente dita. Com o início das grandes navegações, há uma acentuação da diversidade das combinações dos relatos, surgindo um tipo de dicotomia literária – como a observação e a fantasia, o real e o imaginário – que amplia o território sociocultural, permitindo uma centralização dos estudos literários na “temática e na semântica”. (Cf. SEIXO, 1988, p. 11)

A perspectiva temática é quase sempre encontrada nos trabalhos sobre variados tipos de pontos de vista do viajante ao longo da literatura e, se por um lado, ela recobre a referência histórica de interesse literário, “por outro lado, a ideia de viagem integra potencialmente um conjunto nocional de componentes enraizadas na existência humana”, da partida ao retorno. O movimento é a essência da viagem, assim, um aparelhamento verbal do tipo semântico faz-se necessário para a compreensão do significado do discurso da viagem e das diversas dimensões culturais por ela assumidas. (Cf. SEIXO, 1988, p. 12)

Além de pensar a viagem como um deslocamento espacial e como uma prática comum ao homem ao longo da história, deve-se ampliar o termo e entender que a viagem pode também ter um aspecto mítico, que permite a expansão do pensamento crítico/reflexivo e provoca transformações. Durante a viagem, além de se percorrer um percurso que visa à chegada a algum lugar, há uma conquista psicológica, em que o indivíduo nunca permanece do mesmo jeito que começou: ele sempre se modifica internamente.

É importante ressaltar que a viagem é muito mais do que conhecer lugares diferentes. Ela revela um importante encontro do viajante consigo mesmo, com seu eu. Esse elemento está sempre presente na literatura de viagem, denotando a eterna busca do homem por encontrar um sentido para a existência. Octavio Ianni diz que

A viagem pode ser uma longa faina destinada a desenvolver o eu. As inquietações, descobertas e frustrações podem agilizar as potencialidades daquele que caminha, busca ou foge. Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado. Pode até revelar-se irreconhecível para si próprio, o que pode ser uma manifestação extrema de desenvolvimento do eu. (IANNI, 2000, p. 26)

É pertinente observar que esse encontro consigo mesmo não se assemelha a um processo terapêutico. Apesar de podermos considerar que em ambas as situações ocorre um aprofundamento do indivíduo com seu próprio eu, na viagem não há uma intervenção analítica externa que pontua os aspectos mais relevantes. Portanto, o autoconhecimento se dá de forma livre e, muitas vezes, a pessoa pode evitar questões psíquicas que teimam em aflorar.

Michel Onfray, em *Teoria da Viagem*, vai mais adiante na tensão causada pelo encontro do homem com sua sombra e afirma que

No centro da viagem não há outra referência senão o eu. [...] É certo que não evitamos nossa própria companhia – para alguns a pior. O que a alma embarca na partida reaparece na chegada, multiplicado: dores e feridas, tédios e tormentos, pesares e infelicidades, tristezas e melancolias se amplificam na viagem. Não nos curamos ao dar a volta ao mundo, pelo contrário, exacerbamos nossos mal-estares, aprofundamos nossos abismos. Longe de ser uma terapia, a viagem define uma ontologia, uma arte do ser, uma poética de si. Partir para perder-se aumenta os riscos, já consideráveis, de ver-se diante de si, pior: do mais temível de si. (ONFRAY, 2015, p. 78-79)

Assim, a viagem se revela como uma ferramenta de descoberta do homem a si mesmo⁵, um autoconhecimento propiciado pelas experiências vivenciadas nesse deslocamento. Pode-se dizer que o trajeto percorrido é verdadeiramente mais significativo quando acontece na direção do interior de cada um. Portanto, também se pode considerar como viagem o simples fato de contemplar o lugar e a partir daí conhecer algo novo.

Ao se fazer uma viagem, mesmo que para um lugar já conhecido, depara-se com o diferente, com aquilo que, de certa forma, causará um estranhamento.

Onfray diz que no trajeto da viagem o indivíduo

[...] encontrará um outro que provavelmente não tornará a rever, uma alteridade gratuita, uma pura alteridade. O grande número de relações contraídas noutro lugar, que não o território habitual, se diluem, se evaporam no calor e no ruído do retorno ao mundo comum. É assim que toda a intersubjetividade se instala no terreno do artifício, da contingência, do que poderia ter acontecido. (ONFRAY, 2015, p. 80-81)

Portanto, a viagem possibilita encontros fugazes ou profundos com outras subjetividades que acontecem somente naquele determinado momento, mas que podem alterar o destino de cada indivíduo que, perante essas outras individualidades, pode modificar sua forma de ver e compreender o mundo.

Seixo pontua que, em várias línguas, o significado do substantivo viagem não é apenas o movimento, mas também o ato concluso e acabado de viajar, com o relato dos percursos realizados após o seu término, em função da exigência do discurso literário que

⁵ O romance *A viagem do elefante*, do escritor português José Saramago, nos mostra um exemplo claro de como a viagem pode ser um meio de reflexão para a existência humana. Utilizando o elefante, com suas agressivas dimensões, o autor provoca uma reflexão sobre o homem que, para satisfazer os caprichos de dois reis, atravessa toda a Europa com o animal. Saramago, de forma sarcástica, ao reconstruir essa epopeia histórica ocorrida no século XVI, posiciona o homem na sua insignificância com relação à grandeza do mundo (e do próprio elefante, que acaba por tornar-se, desse modo, um tipo de metáfora), ao fazer considerações, durante todo o romance, sobre a condição humana.

requer um movimento de escrita não coerente com o percurso, mas que obedeça à rítmica do gesto e do traço, da estadia e da gravação dos sinais. Viagem também inclui uma “dinâmica mais abrangente” cujo significado repousa no andar, parar, deter-se para observar um gesto, apreciar o entorno. “O percurso romântico não considera de forma relevante o decurso da aventura no espaço, antes sublinha o seu momento de suspensão [...] ou a aparição inesperada do viandante, a meio do seu caminho, para actuação oportuna e interveniente num lugar que não é o seu.” (Cf. SEIXO, 1988, p. 14). Assim, pode-se compreender o fascínio e o fastio suscitados, tão contraditórios e tão presentes, pelos relatos de viagem daqueles que nunca saíram de casa.

O ato de parar para observar é uma prática comum ao viajante. Por onde passa, lança um olhar peculiar ao mundo, diferente de todos os olhares que já passaram ou que ainda passarão por lá. Ele tem por hábito exercitar essa visão investigativa que dá àquela viagem um carácter inovador, como se olhasse tudo pela primeira vez. A temática da viagem normalmente remete a movimento, aventuras em lugares longínquos. Porém, é importante ressaltar que esse olhar investigativo também é prática dos antropólogos, etnólogos e outros estudiosos que “embarcam” em comunidades específicas para estudar diferentes etnias, culturas, costumes. Sergio Cardoso, em “O olhar do viajante (do etnólogo)”, diz que

O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui o olho defronta constantemente com limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado [...] Ela, a simples visão, supõe e expõe um campo de significações, ele, o olhar – necessitado, inquieto e inquiridor – as deseja e procura, seguindo a trilha do sentido. O olhar pensa; é a visão feita interrogação. (CARDOSO, 1995, p. 349)

Para Cardoso, olhar e ver são diferentes no sentido de que olhar requer uma atenção mais concentrada, que busca as significações, enquanto a visão é mais superficial, tendo a função apenas de mostrar o campo das significações. O autor também compartilha a ideia de que “o ‘outro’, só o alcançamos em nós mesmos. [...] Não podemos apanhá-lo fora, só o tocamos dentro de nós mesmos, pagando o preço de nossa própria transformação.” (CARDOSO, 1995, p. 360). Essa forma do viajante enxergar o mundo pode ser comparada ao olhar de um poeta que transfigura o que vê em poesia, pois, através de sua sensibilidade e da elaboração literária, é capaz de revelar o mundo como se fosse visto pela primeira e transformar isso em poesia.

A viagem, além de ter o objetivo óbvio de conhecer ou reconhecer lugares, permeia o universo imaginativo do homem que parte com ou sem destino para fugir de situações extremas, tanto no âmbito físico (como guerras) quanto no psíquico (incompreensão de suas

próprias questões psicológicas)⁶. Portanto, quando o viajante sai em busca de aventuras, em lugares distantes ou mesmo em mergulhos etnográficos, ele se depara com um outro diferente dele mesmo. O homem só se percebe único quando se depara com o diferente. Ele toma consciência de suas peculiaridades ao perceber o mundo no seu entorno.

Aline Maria Magalhães de Oliveira explica que

[...] é no contato do estrangeiro com o nativo, do “eu” com o “outro” diferente, que o viajante olha para si próprio e, estabelecendo comparações, toma conhecimento do seu interior. Ao deparar-se com seu “eu”, encontra-se também diante do “outro”, como em um espelho, uma identidade encontrada no reflexo da alteridade, ou seja, vê sua imagem na imagem do outro, seja seu inverso, seu duplo, ou sua forma híbrida. (OLIVEIRA, 2010, p. 55)

Além de estabelecer uma ligação intrínseca consigo mesmo e de manter contato com o outro que o diferencia, o viajante também se depara com um outro que escutará ou lerá seus relatos. É importante ressaltar que, sob esse aspecto, o viajante assume o papel de um narrador que conta a história e a forma com que ele irá descrevê-la propiciará no receptor apreciações diversas, que podem ser iguais ou diferentes do esperado pelo narrador.

Dessa forma, o viajante, assim como o etnólogo, observadores atentos, também possuem muitas vezes a habilidade para narrar suas estórias e histórias e, através de suas narrativas, possibilitar que todas as suas experiências de viagem possam ser compartilhadas por muitas pessoas. A habilidade de intercambiar experiências foi descrita por Walter Benjamin em “O narrador”. Benjamin descreve a narrativa como arte e declara que o que antes era uma prática natural da humanidade está se perdendo: “Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 197-198).

A percepção e observação do narrador é um dos traços fundamentais da narrativa de viagem. Benjamin diz que

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. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas

⁶ O poeta Arthur Rimbaud, por exemplo, abandonou sua carreira literária e partiu para uma viagem à África, onde viveu como contrabandista de armas. Segundo Charles Nicholl, autor de *Rimbaud na África*, o poeta partiu em busca de aventura e de autoconhecimento. O próprio Rimbaud, em uma de suas frases mais conhecidas, diz: “Je est un autre” (Cf. NICHOLL, 1998, epígrafe), demonstrando que está em busca de si mesmo, desse outro que ele próprio desconhece.

também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

Benjamin destaca a importância e a beleza da narração oral. Seja na voz do narrador sedentário ou na do viajante, a experiência e a tradição passadas entre gerações serviram de fonte inspiradora para as narrativas escritas.

Na vertente do narrador viajante, nos remetemos a Seixo (1988), para quem, a partir do Romantismo, a viagem se instala na expectativa ilimitada entre desejo e sonho, ao sabor dos impulsos de fuga, apresentando ao sujeito espaços abertos dos quais ele pode ou não retornar.

Durante o século XIX, as viagens de descoberta, de exploração científica, imaginárias, de escritores etc., “acentuam o carácter híbrido” da maioria dos textos que as constituem, supondo-se uma raiz comum, “misto de arquétipo, de estrutura mítica, de experiência cotidiana, de imposição empírica do mundo e de organização imaginária”. (SEIXO, 1988, p. 16)

É possível perceber que a viagem na literatura ganha nuances poéticas e históricas, que se apresentam como textos diversificados sobre as origens de nosso tempo.

Analisando a travessia, segundo Seixo, os meios e territórios que compõem a viagem, percebe-se que sua poética pode ser agrupada em três zonas, sendo que as duas primeiras muitas vezes se relacionam entre si, estabelecendo uma troca entre o relato histórico e o relato.

Na primeira, a autora comenta que a “viagem imaginária” “recobre mitos e textos lendários e alegóricos da Antiguidade e da Idade Média, assim como as utopias, e ainda todos os relatos de viagem da literatura mais recente sem referência de acontecimento circunstancial”. (SEIXO, 1988, p. 17)

A segunda diz respeito à

literatura de viagens (constituída por textos directamente promovidos pelas viagens de relações comerciais e de descobrimentos, de exploração e de indagação científica, assim como pelas viagens de escritores que decidam exprimir por escrito as suas impressões referentes a percursos concretamente efectuados). (SEIXO, 1988, p. 17)

A prática oral de narrar foi substituída pelos relatos em forma de diário ou cartas. Exemplos clássicos são a carta do escrivão Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal na ocasião do descobrimento do Brasil, e o livro *Reise in Brasilien (Viagem pelo Brasil)*, dos naturalistas bávaros Johann Baptist Von Spix, zoólogo, e Carl Friedrich Philipp Von Martius,

botânico, que visitaram o Brasil entre 1817 e 1820, percorrendo os estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Pará e Amazonas.

A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto. (CAMINHA, 2016, p. 3)

Ora passarinhos de diversas cores, ora deslumbrantes borboletas, ora insetos de maravilhosas formas, as pendentes casas de marimbondos e as dos cupins, ora plantas do mais lindo aspecto, espalhadas pelo estreito vale e pela rampa suave do morro, seduziam a nossa vista. (SPIX e MARTIUS, 1980, p. 81 apud MOREIRA, 2009, p. 3)

São relatos bastante detalhados que superaram seu objetivo primeiro – o de Caminha era informar ao rei de Portugal sobre as terras recém-conquistadas e Spix e Martius, três séculos depois, como bons naturalistas, faziam uma pesquisa científica – e se transformaram em documentos históricos que hoje são úteis para nos transmitir informações importantes acerca desses períodos. Graças a essas descrições repletas de minúcias, é possível imaginar as paisagens, a aparência e o comportamento dos povos encontrados no Brasil.

Outra viagem importante foi a do também naturalista Charles Darwin (1809-1882). Sua expedição culminou na conhecida *A origem das espécies*, obra de 1859 que deixou a comunidade científica estremecida e que se mostrou fundamental posteriormente, inclusive para o surgimento do behaviorismo dentro da Psicologia.

A terceira zona citada por Seixo diz respeito à “viagem na literatura”, que é usada como

ingrediente literário, em termos de motivo, de imagem, de intertexto, de organizações fabulativas etc. e que está presente ao longo de toda a história da literatura, com particular acuidade para os séculos posteriores ao Renascimento. (SEIXO, 1988, p. 17)

Um aspecto marcante da viagem diz respeito ao fato de que o tempo e o espaço ocupam caracteristicamente direções opostas, na medida em que, no percurso da viagem, o que se ganha em espaço, se perde em tempo. (Cf. SEIXO, 1988, p. 18)

A travessia é centrada no deslocamento entre pontos distintos de um determinado percurso. Essa mudança de lugar é a viagem propriamente dita, que além do deslocamento, conta com a parada do viajante, a pausa fundamental que permite a articulação do caminho, dos fatos e das várias fases do movimento. São essas pausas que acentuam a importância do deslocamento e ligam a viagem a um ritmo, o ritmo da própria vida humana, fazendo com que a literatura de viagem seja muito mais um resultado, uma consequência de algo maior, ligado ou não ao divino, do que o viajar por si só. A mudança de lugar abala o sujeito enraizado, sacode suas crenças e mostra que as formas partida e chegada são dois lados da

mesma travessia, onde a parada, a pausa, é mais do que a ação de cessar o movimento, é a conscientização do “ir” e do “ficar”, pois toda e qualquer travessia nos permite ampliar nossas noções de margem, acentua nossa percepção, nos permitindo apreender ou pelo menos tentar apreender o seu sentido, o sentido do existir. (Cf. SEIXO, 1988, p. 22-23)

Um elemento destacado na literatura de viagem é o seu caráter interior, uma jornada por si mesmo, em busca de um sentido para a existência.

Dentro desse contexto existencialista, a mudança da viagem terrestre para a viagem marítima, aérea ou espacial acentua o grau de instabilidade da vida humana e demonstra a necessidade de aperfeiçoamento tanto do viajante como da forma de viajar. Da embarcação mitológica ao ônibus interplanetário, encontramos todo um elenco de meios de locomoção que mantêm traços comuns, entre outros: a configuração de uma geografia articulada entre homem e terra e a ressignificação dessa geografia para atender ao imaginário e/ou ao idealizado pelo viajante, direto ou indireto, que determina a nuance poética da viagem na literatura.

Bakthin, em *Estética da criação verbal*, entende o *romance de viagem* como uma das subdivisões do gênero romance⁷. Para o autor, essa categoria, denominada romance de viagem, enfatiza os lugares, os espaços fora de sua nacionalidade pelos quais passam as personagens. Sob essa ótica, as personagens ficam em segundo plano e sua forma de pensar mantém-se estática ao longo do romance.

Na maioria das modalidades do gênero romanesco, o enredo, a composição e toda a estrutura interior do romance postulam essa imutabilidade, essa firmeza da imagem da personagem, o aspecto estático de sua unidade. A personagem é uma grandeza constante na fórmula do romance; todas as demais grandezas – o ambiente espacial, a posição social, a fortuna, em suma, todos os elementos da vida e do destino da personagem – podem ser grandezas variáveis [...] não há movimento, não há formação. A personagem é aquele ponto imóvel e fixo em torno do qual se realiza qualquer movimento no romance. (BAKTHIN, 2003, p. 219)

Ainda nessa mesma obra, o autor discorre que, ao contrário da maioria dos romances, que conhecem apenas a imagem da personagem pronta, existe, paralelamente, outro tipo de romance, “que produz a imagem do homem em formação” (Cf. BAKTHIN, 2003, p. 218-219).

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

⁷ Bakthin, de acordo com a construção da imagem da personagem central, explica que o romance escrito até a metade do século XVII pode ser classificado em: romance de viagem, romance de provação, romance biográfico e romance de educação (considerado uma modalidade do romance biográfico).

reconstrói-se todo o enredo do romance. [...] Esse tipo de enredo pode ser designado no sentido mais amplo como *romance de formação do homem*. (BAKTHIN, 2003, p. 219-220, grifos do autor).

Diferentemente do romance de viagem caracterizado por Bakthin, em que há uma imutabilidade das personagens em detrimento da paisagem e do ambiente em si, percebemos que a viagem, tal como descrita nesse tópico, também pode ser instrumento transformador da personagem. Portanto, assim como no romance de formação há uma mudança do herói, podemos observar que durante a travessia ocorre um amadurecimento psíquico.

1.2 Narrativa de Formação

Um gênero narrativo que, de certa forma, comunga de perspectivas semelhantes, ou que acrescenta elementos formadores na personagem ficcional, às narrativas de viagem, são as narrativas de formação.

Nesse tipo de narrativa, há uma busca de identidade, de autoformação. Tais narrativas foram designadas pelo termo germânico *Bildungsroman* – Romance de Formação – e conceituadas amplamente como formas romanescas que centravam o processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com acontecimentos que lhe são exteriores. Esse gênero disseminou tal estatuto tomando como qualidades definidoras da nova modalidade romanesca as características da obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, que data de 1793-1795. (Cf. BAKHTIN, 2003, p. 217-218)

Para Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas, o termo *Bildungsroman* foi utilizado pela primeira vez, provavelmente, em 1810, pelo professor de filologia clássica Karl Morgenstern em uma conferência na Universidade de Dorpat. (Cf. MAAS, 2000, p. 19). A definição original do *Bildungsroman* por Morgenstern

entende sob o termo aquela forma de romance que “representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade”. Uma tal representação deverá promover também “a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance”. (MAAS, 2000, p. 19)

Para a autora, Morgenstern considera a obra de Goethe uma manifestação do ideal de formação da humanidade neoeuropeia, retratando os anseios da sociedade burguesa de alcançar a perfeição.

Para Cíntia Schwantes, são características fundamentais do *Bildungsroman* a presença de uma *Bildung*, ou seja, a visão do protagonista a partir das suas experiências e suas reflexões acerca dela, e o caráter didático, ao contribuir para a formação do leitor proporcionando que ele construa sua própria *Bildung*. (Cf. SCHWANTES, 2007, p. 53-62).

Esse gênero originado na cultura alemã se caracteriza por narrativas em que a personagem passa por um processo de desenvolvimento que pode ser de cunho psicológico, social, físico e até mesmo moral. Esse processo ocorre de forma ascendente, pois nessa transição a personagem sempre progride.

Com meios estéticos até então inéditos na literatura alemã, Goethe empreendeu a primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, colocando no centro do romance a questão da formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas. (MAZZARI, 2006, p. 7- 8)

A obra de Goethe discorre sobre a sociedade alemã do século XVIII em um contexto iluminista que começava a valorizar a educação, a formação do indivíduo e a aquisição de patrimônio por mérito próprio. Tanto a obra desse autor como outras da mesma fase demonstravam os indivíduos pertencentes à sociedade da época, com seus valores, cultura, hábitos e costumes. Essas características delineavam a construção do gênero romance que passava a se afirmar nesse período.

O indivíduo em constante evolução é a temática do “romance de formação”. Para Mikhail Bakhtin, na obra *Questões de literatura e estética*, “o personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida.” (BAKHTIN, 2002, p. 402). O autor também pontua que, mesmo com características semelhantes, há muita heterogeneidade nos enredos dos romances.

Em *Estética da criação verbal*, o citado autor – como já mencionamos anteriormente – analisa que, de acordo com a construção da imagem da personagem central, o romance escrito até metade do séc. XVII pode ser classificado em romance de viagem, romance de provação, romance biográfico e romance de educação, que é considerado uma modalidade do romance biográfico. Cada um deles condensa de forma singular os elementos centrais de cada tipo: a viagem, as provas, o relato biográfico e o aprendizado.

O romance de educação, como Bakhtin prefere chamar o romance de formação, é uma imitação narrativa da realidade, com tendências moralistas e didáticas, surgida com o Iluminismo. Bakhtin ressalta que alguns estudiosos restringem e apenas consideram um romance como sendo de educação quando todo o enredo está centrado no processo de educação da personagem. Outros o ampliam, “exigindo apenas a presença do elemento de desenvolvimento de formação da personagem no romance” (BAKHTIN, 2003, p. 218).

Ainda no mesmo texto, Bakhtin relata uma série de obras, em ordem cronológica⁸, e seus respectivos autores que tratam do romance de educação. Essa série, segundo o autor,

⁸ “*Ciropédia* de Xenofonte (Antiguidade), *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (Idade Média), *Gargântua*

a princípio se mostra bem heterogênea: alguns romances são biográficos e autobiográficos, outros não. Alguns se organizam pela ideia puramente pedagógica da educação do homem, em outros ela não existe. Outros são construídos em planos rigorosamente cronológicos de desenvolvimento educacional da personagem central e carecem de enredo, outros têm um complexo enredo aventureiro. (Cf. BAKHTIN, 2003, p. 218)

Em função de toda essa heterogeneidade, Bakhtin propõe um desmembramento diferente. Para isso, destaca o elemento da formação substancial do homem. A grande maioria dos romances conhece apenas a imagem da personagem pronta. O movimento do romance acontece numa ascensão hierárquica, em que o pobre fica rico, o vagabundo se torna herói, o herói ora se afasta, ora se aproxima de seu objetivo, que pode ser a noiva, a vitória, a riqueza...

Os acontecimentos mudam na vida e na sociedade, mas ele (personagem) continua imutável, igual a si mesmo. Na maioria das modalidades de romances, o enredo e toda a estrutura do interior do romance postula essa imutabilidade. Ou seja, a personagem é uma grandeza constante enquanto os demais elementos são grandezas variáveis.

Mas, apesar de todas as diferentes formas de construção na imagem da personagem, não há formação: “A personagem é aquele ponto imóvel e fixo em torno do qual se realiza qualquer movimento do romance”. (BAKHTIN, 2003, p. 219). Isso caracteriza a maioria dos romances.

Para Bakhtin, o romance de formação revela que o homem se forma de cinco maneiras diferentes e “depende do grau de assimilação do tempo histórico real” (BAKHTIN, 2003, p. 220), pois a formação do homem se dá nos tempos cíclicos e fora deles.

No primeiro tipo, o homem se forma no tempo cíclico-idílico. O tempo corresponde ao desenrolar da vida humana, da infância à velhice, passando pela juventude e maturidade. O autor o chama de “romance cíclico de tipo puro” (BAKHTIN, 2003, p. 220). Para mostrar os amores do protagonista, o autor constrói um narrador que revela as mudanças interiores se processando no caráter e na maneira de esse protagonista conceber o mundo, conforme a sua idade. (Cf. BAKHTIN, 2003, p. 220)

No segundo tipo, o homem se forma ciclicamente por meio do idealismo juvenil, da natureza sonhadora, da sobriedade madura e do praticismo inerentes a ele. Assim, o

e *Pentagruel* de Rabelais, *Simplicissimus* de Grimmelshausen (Resnascimento), *Telêmaco* de Fénelon (Neoclassicismo), *Emílio* de Rousseau [...], *Agathon* de Hippel, *Wilhelm Meister* de Goethe [...], *Titã* de Jean Paul [...], *David Copperfield* de Dickens, *O pastor da fome* de Raabe, *Henrique, o verde* de Gottfried Keller, *O felizardo Pierre* de Pontoppidan, *Infância, Adolescência e Juventude* de Tolstói, *Uma história comum e Oblômov* de Gontcharov, *Jean-Christophe* de Romais Rolland, *Os Buddenbrook e A montanha mágica* de Thomas Mann, etc” (BAKHTIN, 2003, p. 217-218)

narrador traça uma história que representa o mundo e a vida como experiência, como escola, e todo protagonista deve sair dela com o mesmo resultado. Pode ser chamado de “cíclico de experiência”. Ele apresenta um modelo de desenvolvimento típico, que retrata a transformação de um jovem idealista em um adulto sério e resignado. (Cf. BAKHTIN, 2003, p. 220-221)

No terceiro tipo, o homem se forma fora do tempo cíclico. A formação se dá nas constantes mudanças das condições de vida. O narrador desvenda os acontecimentos e as atividades de trabalho que traçam o destino do protagonista, o qual se cria com ele. O terceiro modelo de romance de formação apontado é o biográfico, no qual a transformação do sujeito é individual, não pode ser generalizada e resulta de uma série de acontecimentos vivenciados pela personagem. (Cf. BAKHTIN, 2003, p. 221)

Já no quarto tipo, o homem se forma quando é submetido a uma pedagogia. O narrador mostra o processo pedagógico de educação formal pelo qual o protagonista passa e se forma com ele. O quarto tipo é o que ele chama de “didático-pedagógico”. Ele mostra todo um processo educacional no sentido literal da palavra. (Cf. BAKHTIN, 2003, p. 221)

No quinto tipo, o homem se forma numa relação indissolúvel com a formação histórica real do mundo e o narrador traça a trajetória de formação do protagonista se operando juntamente com a formação do mundo. O autor considera que neste tipo de romance, a transformação do homem está totalmente ligada à evolução histórica. Sendo assim, a personagem se cria juntamente com o mundo, suas ações são reflexo da formação da sociedade. Nesse último tipo o autor enquadra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe (Cf. BAKHTIN, 2003, p. 221)

Diferentemente das quatro primeiras maneiras, em que o protagonista é colocado num mundo pronto e estático em que as mudanças que havia no mundo eram periféricas ou superficiais e não lhe afetavam os fundamentos essenciais, a questão é a formação do homem e não do próprio mundo. A quinta possibilidade apresenta o mundo se movimentando “concomitantemente” com o protagonista, numa formação simultânea à realidade histórica. Desde Goethe que a realidade histórica e o processo de amadurecimento surgem relacionados de modo 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. Sendo assim, pode-se pensar que o *Bildungsroman* é uma forma de expressão que proporciona ao herói da narrativa duas saídas diante do mundo concreto que o cerca. Uma delas é representar verbalmente esse mundo cheio de conflitos e a outra é a capacidade de superá-lo. Na utilização dessas duas saídas, dá-se a formação de uma nova personagem. Uma personagem que se forma ou se

educa pela ação. Aprendendo e agindo no tempo e espaço reais, essa personagem reflete sua aprendizagem no mundo e ambos se formam. (Cf. BAKHTIN, 2003, p 222-223.)

Segundo Mazzari, o romance de Goethe mostra, na personagem Wilhelm, “a expansão plena e harmoniosa das potencialidades do herói [...], a realização efetiva de sua totalidade humana é projetada no futuro e sua existência apresenta-se assim como um ‘estar a caminho’ rumo a uma maestria ou sabedoria de vida” (MAZZARI, 2006, p. 14). Essa inadequação da personagem a seu destino e à sua situação é característica do romance de formação e é um tema inerente aos romances do mesmo período, como afirma George Lukács em *A teoria do romance* (Cf. LUKÁCS, 2000, p. 99)

Nessa obra, Lukács defende que existem quatro tipos de romance. No primeiro tipo, que ele chama de idealismo abstrato, o herói tem uma alma estreita, é inábil para realizar seu ideal e tem “uma completa ausência de senso transcendental de espaço, da capacidade de experimentar distâncias como realidades” (LUKÁCS, 2000, p. 100) Como exemplo desse tipo, o autor cita *D. Quixote de la Mancha*, de Cervantes.

O segundo tipo apresenta um herói que possui uma alma mais alargada, porém foge dos conflitos com o mundo. Nesse tipo de narrativa há “uma dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não-configurada de estados de ânimo e reflexões sobre o estado de ânimo, a substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica” (LUKÁCS, 2000, p. 118). Lukács chama esse tipo de romantismo da desilusão e traz a obra *Werther*, de Goethe como exemplo.

No terceiro tipo, o exemplo apresentado pelo autor é, justamente, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, que mostra um herói que aprende com as experiências vividas, como já descrito anteriormente. Lukács, assim como Bakhtin, também denomina esse tipo como romance de educação e afirma que há “a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, como a realidade social concreta” (LUKÁCS, 2000, p. 138).

O autor finaliza sua tipologia com o quarto modelo, em que elege Tolstói como seu representante. É a literatura da superação das formas sociais de vida. Aqui o herói procura se superar e atua sobre a sociedade para adaptar-se a ela, porém sem obter sucesso em resolver os problemas ligados ao homem moderno. (Cf. LUKÁCS, 2000, p. 152).

A tipologia descrita por Bakhtin e por Lukács como romance de educação tem, portanto, a obra de Goethe como referência do *Bildungsroman*. Ela é permeada pela tensão dialética entre o real e o ideal, elementos constitutivos do gênero. Existem possibilidades, mas também existem limites para a realização dos objetivos da personagem (Cf. MAZZARI, 2006, p. 14). A personagem de Goethe faz uma reflexão consciente da vida e das escolhas

que fará, pois como afirma Lukács, na ausência de uma problemática interna, a vida para esse herói tem de tornar-se uma série ininterrupta de aventuras escolhidas por ele próprio (Cf. LUKÁCS, 2000, p. 102).

Ainda que não se possa considerar *Primeiras Estórias* nem os contos específicos a serem analisados como “romance de formação”, é possível tomar alguns elementos característicos do gênero e entender esses contos como uma espécie de “narrativa de formação”, uma vez que por meio deles se pontua o amadurecimento e certa aprendizagem diante da vida da personagem Menino.

Dessa forma, a narrativa de formação será compreendida por nós em seu sentido amplo. Massaud Moisés a definiu em seu *Dicionário de termos literários*: aquela que “gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou educação, rumo da maturidade...” (MOISES, 2004, p. 56). É importante destacar que um aspecto fundamental da narrativa de formação clássica, conforme observamos em Bakhtin, é o tema da viagem que, em Rosa, é constante, pois o autor transforma viagens reais (história) em narrativas de ficção (estória).

2. HISTÓRIA E ESTÓRIA NA NARRATIVA DE GUIMARÃES ROSA

Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade.

*Guimarães Rosa*⁹

Primeiras estórias, o título do livro de Guimarães Rosa em que se encontram os contos que constituem o *corpus* dessa pesquisa, nos leva à reflexão sobre o termo estória e sua relação com história.

Os vocábulos estória e história foram – e ainda são, em alguns contextos – usados, no Brasil, com diferentes significados: estória referir-se-ia a ficções, algumas vezes mirabolantes e inverossímeis, e história trataria do real. No entanto, segundo Antonio Carlos Secchin

A palavra estória está registrada no Dicionário ortográfico da língua portuguesa da Academia Brasileira de Letras e já constava no Dicionário de Moraes (1813) como sinônimo de história. Luiz da Câmara Cascudo diz que a acepção de conto popular foi proposta por João Ribeiro e Gustavo Barroso em artigo do Correio da Manhã (22-XI-1942) para distingui-la de História, a exemplo dos ingleses que dizem history e story. [...] Guimarães Rosa, por sua vez, alinha os dois termos em “Nenhum, nenhuma”: “Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima”¹⁰. (SECCHIN, 2007, p. 209)

Em 1919, João Ribeiro, gramático da Academia Brasileira de Letras, propõe o emprego de estória para diferenciar os contos infantis ou irrealis de história, utilizado para designar fatos considerados reais. Porém, em 1943, com a reforma ortográfica, foi eliminada tal distinção gráfica, recomendando-se o uso de “história” em qualquer situação: realidade ou ficção. (Cf. MORENO, 2009, s/p)

A palavra estória, portanto, é pouco utilizada na atualidade, uma vez que “história” pode servir para descrever tanto narrativas reais quanto ficcionais. Dessa forma, para distinguir os dois termos é necessária a análise por meio do contexto de sua utilização.

2.1 História e poesia

A discussão entre história e literatura, realidade e ficção, permeia as obras de muitos autores. O filósofo grego Aristóteles, considerado o criador do pensamento lógico, estabeleceu que cabe ao historiador tratar daquilo que realmente aconteceu, enquanto

⁹ ROSA, 2006, p. 530.

¹⁰ Já no primeiro prefácio de *Tutaméia*, ao qual se fará referência no tópico 2.1 neste texto, Guimarães Rosa coloca os dois conceitos como opostos.

ao escritor daquilo que poderia ter acontecido, ou seja, o primeiro trata da verdade e o segundo, da verossimilhança.

Conforme Aristóteles,

Pelo que atrás fica dito, é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade.

O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto fora composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de história, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido.

Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular.

O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em determinadas circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcibiades fez ou o que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, 2001, p. 14).

Somente no século XIX a separação entre esses discursos parece ter ocorrido de fato, porém, segundo Antônio Esteves, em seu livro *O romance histórico brasileiro contemporâneo*, tal “divórcio” nem sempre foi muito claro ou de longa duração (Cf. ESTEVES, 2010, p. 18), pois

A partir da segunda metade do século XX, é quase consenso generalizado que a história e a literatura têm algo em comum: ambas são constituídas de material discursivo, permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, o que produz infinita proliferação de discursos. (ESTEVES, 2010, p. 17)

A historiadora Sandra Jatahy Pesavento procura investigar, em seu artigo “Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura”, como “textos históricos comportam recursos ficcionais e textos literários cercam-se de estratégias documentais de veracidade” (PESAVENTO, 2000, p. 56). Ela defende que o texto histórico comporta a ficção e que, apesar de a ideia ser pouco aceita entre historiadores, eles também são narradores, por que suas perguntas investigativas, por serem formuladas no tempo atual, já remetem à ficção, são perguntas do presente que partiram dele próprio, o historiador/narrador. Além disso, os historiadores também preenchem as lacunas da história investigada com narratividade, o que subentende uma construção,

ou seja, são as perguntas que o historiador faz aos registros do passado que lhe chegam às mãos que irá dotá-los – ou não – de significância para seu trabalho. Logo, a própria categorização de algo como fonte é, já, uma construção. (PESAVENTO, 2000, p. 39)

Assim, compreende-se que essa divisão acontece principalmente no campo teórico, pois o real, muitas vezes, pode estar refletido na ficção; sendo assim, pode-se considerar a possibilidade de, através da ficção, analisar aspectos da realidade. E, em se tratando de reflexões sobre “o que é história” e “o que é ficção”, o próprio Esteves sugere a leitura de Mario Vargas Llosa, o qual toma como um peixe “dentro d’agua” nessas questões. Vargas Llosa, no capítulo “A verdade das mentiras”, em livro homônimo, diz que

[...] os romances mentem – não podem fazer outra coisa –, porém essa é só uma parte da história. A outra é que, mentindo, expressam uma curiosa verdade, que somente pode se expressar escondida, disfarçada do que não é. (VARGAS LLOSA, 2004, p. 12)

Ou seja, a expressão da verdade como mentira é a melhor ou a única forma de expressá-la. Isso não quer dizer que os romances apenas mentem. Eles contam verdades por meio de mentiras. Para o autor, todo bom romance diz a verdade e todo mau, mente. A grande arte é despertar no leitor a sensação de que aquilo que ele lê é verdade, porque “dizer a verdade”, para um romance, significa fazer o leitor viver uma ilusão, e “mentir”, ser incapaz de conseguir esse engano, esse logro. (Cf. VARGAS LLOSA, 2004, p. 16). Para Vargas Llosa, os homens não estão contentes com seu destino e quase todos gostariam de ter uma vida diferente da que vivem. Para aplacar esse desejo, surge a ficção, na qual os homens podem ter a vida que se resignam em não ter: “No embrião de todo romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito.” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 12).

Já que a discussão rodeia o fio tênue entre a ficção e o texto histórico, Vargas Llosa questiona a diferença existente entre uma ficção e uma reportagem de jornal, ou um livro de história, se todos são compostos por palavras. Ele explica que

Trata-se de sistemas opostos de aproximação ao real [...] a noção de verdade ou mentira funciona de maneira distinta em cada caso. Para o jornalismo ou para a história a verdade depende da comparação entre o escrito e a realidade que o inspira. Quanto mais proximidade, mais verdade, e quanto mais distância mais mentira. (VARGAS LLOSA, 2004, p. 16)

Se a ficção e a vida são retratadas por palavras, cada vez que se tenta expressar a vida com palavras ela fica reduzida a meras palavras. Não é possível descrever um momento sequer, na íntegra, com palavras. Não é possível descrever uma paisagem com uma fotografia. Com relação a isso, Benedito Nunes é muito claro ao afirmar a capacidade de síntese das duas artes:

Em princípio, a História e a Ficção se entrosam como formas de linguagem. Ambas são sintéticas e recapitulativas; ambas têm por objeto a atividade

humana. “Como o romance, a História seleciona, simplifica e organiza, resume um século em uma página”. (NUNES, 1988, p. 12)

2.2 Guimarães Rosa e a Estória

Um dos escritores que opta pela manutenção da distinção entre “estória” e “história” é Guimarães Rosa, e para tratarmos dessa diferenciação em sua obra é preciso nos remeter ao primeiro prefácio de *Tutaméia* (1967), em que o autor considera que “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A Estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”. (ROSA, 1985, p. 7).¹¹

Para Rosa, há no termo estória algo muito mais intenso e abrangente que o proposto pelo vocábulo história. Além de diferenciar estória de história, nota-se que ele também diferencia, graficamente, estória, história e História e, posteriormente, Estória e anedota. Alternando as letras maiúsculas e minúsculas, o autor demonstra que os termos ganham significação e importância à medida que são comparados uns aos outros. Nesse primeiro prefácio, a Estória é comparada à anedota. Petar Petrov, no artigo “Estória e História na prosa de Guimarães Rosa”, ressalta que

O escritor apresenta a estória como uma *realização livre*, capaz de conter *um significado mais profundo*, além da referencialidade objectiva do seu homólogo história. Neste âmbito, aquela seria pura invenção e, na medida que procura uma originalidade, subverte e estende os limites da lógica comum que preside à narrativa de índole racional. Deste modo, a estória aproxima-se da anedota e, como esta, propõe realidades superiores e dimensões para “novos sistemas de pensamento”. (PETROV, 2004, p. 104, grifos nossos)

A afirmação de Rosa ao comparar Estória e anedota indica a necessidade de retomar o significado original de anedota para entender melhor a comparação feita pelo autor, em que sentido os vocábulos se diferem ou se assemelham um com o outro.

Segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, anedota se define como: “1- Relato sucinto de um fato jocoso ou curioso. 2- Particularidade engraçada de figura histórica ou lendária”. (FERREIRA, 1975, p. 734). De posse desses significados, entende-se que Rosa, ao comparar a Estória com a anedota, em suas próprias palavras explica que “a anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrado, foi-se a serventia” (ROSA, 1985, p. 07).

¹¹ Ao todo, são quatro os prefácios de *Tutaméia*, mas, neste trabalho, iremos nos ater apenas ao primeiro prefácio que traz a própria explicação de Rosa sobre os vocábulos em questão.

Rosa retoma, portanto, a anedota em dois vieses: etimológico e de finalidade. Em um primeiro momento, ele afirma que a Estória, como a anedota, perde a utilidade após ser contada. Pareceria estranho um autor que se preocupa tanto com a elaboração estética de seus textos, seja pelo cuidado com o uso da linguagem e por suas metáforas provocativas, que induzem o leitor à reflexão, assim como nesse prefácio, comparar a estória, elemento frequente em sua escrita, à anedota, que perde a serventia após a primeira leitura.

Com relação ao “fechado ineditismo”, a professora Maria Lúcia Guimarães de Faria, em seu estudo acerca dos prefácios rosianos, afirma que

O ineditismo pede que elas sejam originais, inauditas; o fechado solicita um abrir-se, que se dá mediante um interpretar afeiçoado ao mistério. A estória é inédita porque não se assemelha a coisa alguma; fechada, porque exige que se busque a sua interpretação em si mesma, desarticulando esquemas interpretativos que a precedam e que se lhe queiram impor à força. A estória é a sua própria abertura. Tanto a anedota quanto a estória lançam mão do humor, porque o humorismo e a comicidade, trazendo o transcendente para o plano concreto e imanente, atuam como catalisadores e sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico. (FARIA, 2006, s/p)

No prefácio examinado, o próprio Guimarães Rosa complementa seu raciocínio: “Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, os tratos da poesia e da transcendência [...] No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos.” (ROSA, 1985, p. 7).

Sendo assim, a estória também necessitaria do ineditismo característico da anedota para se tornar, conforme Márcia Marques de Moraes, “uma outra versão da história, a oficiosa e, portanto inédita, não editada, não vinda a luz” (MORAIS, 2003, p. 91). Nesse seu mesmo artigo, intitulado “A História dentro da Estória: a linguagem rosiana como mediação entre fato e ficto”, Moraes afirma ainda que, além de a estória poder ser “a outra versão da história”, ela pode ser pensada também como “a aversão da história”, visto que, segundo Rosa, ela deve ser contra a História (MORAIS, 2003, p. 91).

Ao pensarmos nesse aspecto específico, a estória contra a história, recorreremos às reflexões de Moraes, que nos diz que podemos encontrar a história dentro da estória:

Sucede, entretanto, que esse encontro interpretativo há de ter a mesma sutileza com [que] se imprimiram no texto as marcas da enunciação da História, especialmente no caso de Rosa, *que transfigura dados do real, mistura-os ao imaginário e re(a)presenta esse amálgama, com recursos ímpares, no simbólico da linguagem, [...] em relação mesmo aos “significantes” estória/história/anedota...* (MORAIS, 2003, p. 91, grifos nossos).

A diferenciação utilizada por Rosa entre estória e história motivou diversos estudos¹², o que corrobora a afirmação de Robson Caetano dos Santos de que esta “pode ser uma chave interpretativa ou extremamente emblemática para refletir sobre a proposta literária de João Guimarães Rosa” (SANTOS, 2015, p. 1).

Santos compartilha a ideia de Afrânio Coutinho ao ressaltar a importância da relação história e estória, conforme abordada por Rosa no primeiro prefácio de *Tutaméia*, já que, para Coutinho, os prefácios rosianos são verdadeiras obras de arte e, apesar de serem “apenas” prefácios, na medida em que se compreende o que o autor realmente quer expressar (e isso demanda muitas leituras) é possível fazer – ou pelo menos se aproximar mais disso – uma leitura da obra com uma visão mais direcionada para aquilo que Rosa quis escrever. Em sua afirmação, Coutinho considera que

Nos dois últimos livros, publicados em vida do autor, *Primeiras estórias* e *Tutaméia*, João Guimarães Rosa romperia com a narrativa longa, com o *plot* delineado e adotaria a narrativa de flagrante, de “estados” mentais, emocionais ou episódicos, mas a sua experimentação no sistema linguístico continua, às vezes mais exacerbada do que antes, e é [...] precisamente em *Tutaméia*, que nos daria a “chave” de todo o seu processo criador, através de prefácios-ensaios, dignos de um exegeta. (COUTINHO, 2004, p. 251)

Como se pode perceber pelos breves fragmentos do prefácio mencionado, Rosa é sempre muito cuidadoso com as escolhas lexicais que realiza na composição e criação de toda sua obra literária, assim como propõe um mergulho profundo na linguagem para recriar expressões e explorar os significados das palavras utilizadas. Franklin Oliveira explica que “a revolução rosiana passou [...] a se operar no interior do vocábulo. A palavra perdeu a sua característica de termo, entidade de contorno unívoco, para converter-se em plurissigno, realidade multissignificativa” (OLIVEIRA, 2004, p. 476).

Se retomarmos o termo “estória” como uma expressão escrita de contos populares e tradicionais é possível pensarmos que o fato de Guimarães Rosa estar marcado pelas narrativas orais, por ter crescido ouvindo “estórias” contadas em diversos momentos e situações de sua vida, pode tê-lo levado ao hábito de anotar não apenas suas viagens e experiências, mas também as de seus familiares, atentando para os modos pelos quais as pessoas se expressavam em diversos lugares e em distintas situações.

¹² Dentre estas pesquisas, destacamos: “Do cômico ao excelso: um prefácio rosiano”, de Maria Lúcia Guimarães de Faria (2005), “A História dentro da Estória: a linguagem rosiana como mediação entre fato e ficto”, de Márcia Marques de Moraes (2003), “‘Estória’ e História na prosa de Guimarães Rosa”, de Petar Petrov (2004), “A ‘vastidão da amplidão’, ou Estória e História em Guimarães Rosa”, de Gilca Machado Seidinger (2007), e “Estória ou História? A dicionarização literária do termo através da concepção de Guimarães Rosa”, de Robson Caetano dos Santos (2015).

O menino Joãozito (apelido que ganhara na infância) nasceu em Cordisburgo, no norte de Minas Gerais, em 1908, e tinha o hábito de ouvir estórias e “causos” dos vaqueiros e viajantes que passavam por lá. Esses viajantes traziam de longe suas experiências e, como bons narradores orais, sempre retrabalhavam essas narrativas em algum aspecto, de modo a torná-las mais interessantes e fazer com que elas comunicassem uma experiência ao ouvinte. Ao adotar como método de “registro” dessas memórias a anotação em suas cadernetas, o escritor mineiro criou um vasto repertório que lhe serviria depois como germe para as estórias que se propôs a escrever¹³.

Nesse sentido, haveria, na construção narrativa rosiana, algo da figura do narrador tradicional, conforme analisada por Walter Benjamin em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, como mencionado no capítulo anterior. Assim, Rosa alia a tradição da narrativa oral à sua experiência de vida e imaginação, transformando histórias em estórias.¹⁴

Considerando a arte de narrar como inata, em entrevista a G. Lorenz, Rosa declara:

“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 narrar estórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma dos homens. [...] No sertão, o que pode uma pessoa fazer no seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia.” (LORENZ, 2009, p. XXXVII) E continua: “[...] Não preciso inventar contos, eles vem a mim, me obrigam a escrevê-los.” (LORENZ, 2009, p. XXXIX)

Muitos anos depois, em 1952, quando exercia o cargo de diplomata, Rosa partiu em uma travessia de Três Marias a Araçai, para conduzir 300 cabeças de gado, junto com oito vaqueiros, entre eles, Manuelzão, que viria, mais tarde, a se tornar personagem de uma obra importante: “Uma estória de amor”, uma das sete novelas do livro *Corpo de Baile*.¹⁵

¹³ As cadernetas de Rosa e outros arquivos, abrangendo o período de 1908 a 1971, com aproximadamente 12.000 documentos, foram adquiridos pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP).

¹⁴ No livro *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, por exemplo, Vilma Guimarães Rosa relata que seu pai era cuidado na infância por Juca Bananeira, um pajem que também povoava a imaginação do autor com estórias de jagunços e vaqueiros (ROSA, 1983, p. 18). Já Vicente Guimarães, tio do escritor, conta que os primeiros idiomas aprendidos por Rosa foram com estrangeiros que prestavam serviço em sua cidade, como o padre que lhe ensinou a língua francesa e um japonês que trabalhava na companhia elétrica e que, após responder a algumas curiosidades do menino Joãozito e perceber sua memória exemplar, passou a visitá-lo diariamente para ensinar-lhe seu idioma materno. (Cf. GUIMARÃES, 2006, p.23)

¹⁵ *Corpo de baile* era composto por sete novelas quando foi lançado, em 1956. Constituía-se de dois volumes, num total de 800 páginas aproximadamente. Em 1960, foi publicado em apenas um volume. Anos mais tarde, foi dividido em três volumes independentes que traziam o subtítulo “Corpo de baile”: *Manuelzão e Miguilim* (composto por “Campo geral” e “Uma estória de amor”), *No Urubuquáquá, no Pinhém* (formado por “O recado

O hábito da anotação nas cadernetas havia se mantido. Nessa viagem, especificamente, anotou todos os detalhes: conversas, frases, palavras, nomes de plantas, descrições de paisagens. Anotava também as estórias contadas pelos vaqueiros, atentando para seu modo de falar, sua linguagem característica. Perguntava tanto que, em determinado momento da viagem, perguntou se uma certa planta era comestível. A planta era venenosa, mas os vaqueiros tiveram vontade de dizer que ele poderia comê-la apenas para se livrarem daquelas inúmeras indagações.¹⁶

Segundo Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi efetivamente’. É muito mais apropriar-se de uma recordação que brilha num momento de perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 160). Ao trazer à tona uma memória, há um movimento de apropriação da história, característica tanto dos historiadores quanto dos literatos.

Utilizando o recurso da chave interpretativa citada anteriormente, em muitos trechos das obras de Rosa é possível perceber que

O autor critica a história na medida em que ela privilegia o estudo sobre eventos passageiros e profundamente dessacralizados. A memória se transforma, em sua obra, em recurso literário cujo objetivo é restituir a dimensão sagrada aos acontecimentos. (SILVA, 2011, p. VI)

Neste sentido, Alfredo Bosi, em um clássico da interpretação da obra de Rosa, o ensaio “Céu, Inferno”, compara o mundo seco e realista de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos com o mundo mítico de *Primeiras Estórias* de Rosa, dizendo que ainda que as personagens dos dois autores habitem espaços da pobreza, não havendo diferenças significativas entre o agreste nordestino e o sertão mineiro, “Em Guimarães Rosa, o que o cinge à cultura popular é um fio unido de crenças: não só de conteúdo formado de imagens e afetos, mas, principalmente, um modo de ver os homens e o destino.” (BOSI, 2003, p. 36) O crítico continua argumentando que várias personagens de *Primeiras Estórias* vivem em situação de penúria, de muita pobreza.

Apesar disso, os contos não correm sobre os trilhos de uma história de necessidades, mas relatam como, através de processos de suplência afetiva e simbólica, essas mesmas criaturas conhecerão a passagem para o reino da liberdade. [...] A ordem do transcendente abre horizontes sem fim e, no devir da fantasia, alguma coisa sempre pode acontecer. [...] A sua narrativa, que parece a tantos ardidamente moderna e até mesmo experimental pela

do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A história de Lélío e Lina”) e *Noites do Sertão* (em que constavam as novelas “Dão Lalalão” e “Buriti”). A Editora Nova Fronteira lançou, em 2006, uma edição comemorativa do livro em dois volumes, assim como fora inicialmente editada em 1956.

¹⁶ Essas informações são mencionadas no documentário *Sujeito oculto na rota do Grande Sertão*, dirigido por Silvio Tendler e lançado em 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/wBE5sy>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

ousadia das soluções formais, realiza, com as artimanhas da linguagem, uma tradução do pensamento arcaico-popular. (BOSI, 2003, p. 36-37)

É muito interessante também o que Rosa diz em entrevista a Lorenz sobre “o primado da inspiração no processo de elaboração de sua obra e a importância das preocupações religiosas.” (ROSA apud UTÉZA, 1994, p. 28). Como também sobre as questões relacionadas a tradução que faz Rosa negar o regionalismo em sua obra, para, como diz Utéza, “insistir, ao contrário, no que ele qualifica de ‘solução poética, solução metafísica’” (UTÉZA, 1994, p. 28). Rosa, ao perceber que seu entrevistador se empenhava em ver em suas narrativas “descrições concretas e cenas realistas” (UTÉZA, 1994, p. 28), nega dizendo:

Não, não, não... Eu gosto do apoio, o apoio é necessário para a transcendência. Mas quanto mais estou apoiando, quanto mais realista sou, você desconfie. Aí é que está o degrau para a ascensão, o trampolim para o salto. (ROSA apud UTÉZA, 1994, p. 28)

A importância do sentido metafísico em sua obra, o que não quer dizer a negação do sentido regionalista-realista de suas narrativas, pode ser evidenciada na intensidade de suas palavras em uma entrevista a seu tradutor:

Camacho, quando tiver dúvida, você adote a solução poética, a solução metafísica, a solução mística, então você acerta. Em qualquer caso nunca é o terra a terra. O terra a terra é sempre o pretexto [...] Aquilo é o texto pago para ter o direito de esconder uma porção de coisas... para quem não precisa de saber e não aprecia”. (ROSA apud UTÉZA, 1994, p. 106)

Rosa traz para o cenário de suas obras personagens muitas vezes analfabetas (porém, não desprovidas de saberes e experiências próprios) que, em contraposição a ele, homem letrado, diplomata, médico, têm como singularidade cultivar o hábito de ouvir e contar histórias aprendidas com as pessoas mais velhas ou de culturas distintas. Assim como saber narrar, o saber ouvir também é uma arte. Benjamim diz que tanto quem conta a história quanto quem a ouve têm interesses comuns:

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. (BENJAMIM, 1994, p. 210)

Rosa se mostrava um bom ouvinte, capaz de captar as narrações e, ao recontá-las, manter uma porcentagem de veracidade. E, mesmo com toda a sua erudição, é capaz de se apropriar da fala dos homens simples e transfigurá-la em literatura numa linguagem reinventada por ele. Traduz, assim, a vivência do sertanejo em uma realidade totalmente distinta da sua.

Diante disso, é possível entender que Rosa traz para a estória traços de história, presentes na sua memória ou na de outras pessoas comuns, que são colhidas por ele através de relatos orais ou de cartas, estas também de suma importância para esclarecer, aos estudiosos do autor, sua forma de pensar e os recursos utilizados por ele para obter tais informações.

Porém, todo o processo de resgate e explanação de algum fato traz em si um processo criativo que, mesmo tentando manter absoluta fidelidade aos fatos, irá construir e preencher os espaços deixados pela memória.

Esse procedimento é comum à narrativa literária, que muitas vezes busca elementos na história, os quais são arranjados com maior ou menor grau de aproximação. Benedito Nunes, citando Fuentes, diz que

[...] a literatura conquistou o direito de criticar o mundo após ter demonstrado a capacidade de se criticar a si própria: ela propõe a possibilidade da imaginação verbal como uma realidade não menos real que a narrativa histórica. Assim, a literatura se renova constantemente, anunciando um mundo novo. Depois de tantas incertezas e violências do século XX, a história converteu-se em mera possibilidade, em vez de certeza. A literatura, no entanto, pode ser o contratempo e a segunda leitura da história. (FUENTES apud NUNES, 1988, p. 22)

Porém, é necessário atentar a esse aspecto, pois Rosa é um autor de textos ficcionais, que conta estórias, e não um historiador que relata a história. É nesse sentido que Morais nos alerta, afirmando que “é preciso leveza para ler a História na estória rosiana e não correr o risco de, transformando seu texto em documento, esvaziá-lo de literatura”. (MORAIS, 2003, p. 91)

Ainda no livro *Tutaméia*, antes do prefácio e do sumário, há uma epígrafe do filósofo alemão Arthur Schopenhauer que diz: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo se entenderá sob luz inteiramente outra” (SCHOPENHAUER apud ROSA, 1967, p. s/n). Schopenhauer aponta para a necessidade de reler, assim como assevera que cada releitura sempre provocará entendimentos diversos. Como *Tutaméia* apresenta quatro prefácios, pode-se pensar que Guimarães Rosa provoca seu leitor a pensar em quatro inícios de leitura, em quatro possíveis caminhos e com isso indica que a escrita também pode ser, ela mesma, passível dessas releituras. Além disso, ao refletir sobre a relação História/estória, a epígrafe permite pensar também em como, a cada leitura da estória, a História se transfigura.

A complexidade da leitura de Rosa foi percebida por Antonio Candido quando, no texto “O homem dos avessos”, afirmou que no romance *Grande Sertão: veredas* “há

de tudo para quem souber ler” (CANDIDO, 1983, p. 294). Candido aponta a riqueza da obra de Rosa, aberta à pluralidade de leituras: sociológicas, psicológicas, metafísicas, históricas, filosóficas, estilísticas etc. Nesse sentido, é possível vislumbrar tanto a história – o “real” – quanto a estória – a imaginação, o ficcional. Tanto a leitura histórica quanto a fabular são perfeitamente possíveis na obra do autor. Isso indica que somente após algumas leituras é possível começar a adentrar no universo rosiano e perceber que “a parcela de ‘experiência vivida’ de sua obra é grande, mas se mistura ao ficcional de forma peculiar.” (SILVA, 2011, p. 106). Nos contos de Guimarães Rosa percebem-se traços de uma memória que se faz presente, importante tanto para as narrativas quanto para os historiadores. Silva afirma que

Os contos de Rosa apresentam indícios de uma “necessidade de memória” comum tanto a historiadores quanto a leigos, por isso através deles são analisados elementos essenciais do trabalho do historiador, tais como as concepções de presente e passado, a narrativa, o testemunho e a memória, percebendo de que maneira estes elementos se configuram tanto em nosso ofício quanto no cotidiano dos não historiadores. (SILVA, 2009, s/n)

Toda a história é construída através da memória. Sendo assim, pode-se considerar como legítimo o ponto de vista de quem a escreve sem, ao mesmo tempo, desprezar outras versões do mesmo fato. A memória nos permite lembrar e recordar. As lembranças de cada indivíduo permitem a construção de suas identidades individuais e sociais. Para Maurice Halbwachs, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 2004, p. 75-76).

Ao acessar a memória, a lembrança precisa ser reconstruída. Essa reconstrução acontece na medida em que há um resgate dos acontecimentos em um cenário atual, destacado de vivências evocáveis e em conjunto com outras relações sociais. Assim, todas as lembranças remetem a relações sociais afetivas de um grupo de referência, alicerçadas a partir de noções compartilhadas e não a ideias isoladas ou sentimentos individuais. (Cf. SCHIMIDT; MAHFOUD, 1993, p. 289).

A memória, porém, não é exata. Ela está vinculada a momentos, emoções, canções, perfumes, e cada pessoa elege, consciente ou inconscientemente, aquilo que deseja guardar em seu “palácio da memória”¹⁷.

¹⁷ A expressão “palácio da memória” advém da lenda do poeta grego Simônides de Céos, que, graças à sua memória, conseguiu identificar os corpos das vítimas do desabamento do palácio do rei de Céos através dos lugares em que eles estavam sentados. Assim, a memória passou a ser concebida como um palácio com lugares nos quais colocamos imagens e palavras. (Cf. YATES, 2007, p.17-18)

Rosa faz uso constante de sua memória como ferramenta de trabalho. Em muitos trechos de sua obra percebe-se a reconstrução de fatos transformados em literatura, às vezes em pura poesia. As travessias do menino, desveladas nos dois contos de que trata este trabalho, demonstram vários aspectos do uso que o autor faz de sua memória.

3. AS TRAVESSIAS DO MENINO

*Digo: o real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*
Guimarães Rosa¹⁸

No século atual é notória a importância e a participação das crianças na vida familiar e social da maioria dos povos. Discussões acerca do bem estar infantil, do desenvolvimento da criança são temas de estudos constantes e permeiam as vidas das pessoas, pois estão disponíveis em revistas especializadas, programas televisivos e nas escolas. Porém, nem sempre foi assim. Pensadores como Sigmund Freud (1856-1939) e Lev Vygotsky (1896-1934) proporcionaram um olhar, inédito para sua época, a respeito da infância. Na Psicologia, Freud (1980) a considerou como gênese da vida adulta, a qual é resgatada pelos adultos através de registros de memória ou por raros *insights* vindos do inconsciente. Por sua importância, tenta-se a todo o momento compreendê-la e lhe atribuir significado. Abria-se, assim, espaço para uma concepção inédita da infância, embora ela ainda fosse vista como uma etapa de aquisição de habilidades e competências para a vida adulta. No campo da Pedagogia, é com Vygotsky (2009) que a criança ganha espaço próprio. Ele afirma que a linguagem foi um marco para a humanidade se distinguir dos demais animais, pois o ser humano pensa através das palavras e dessa forma se torna um ser histórico social; como a criança já possui a linguagem, também ela consegue se expressar e emitir suas ideias e opiniões.

Philippe Ariès, importante historiador e medievalista francês, em *História social da criança e da família* (1981), estudou os comportamentos familiares anteriormente a Freud e Vygotsky, e expõe que a concepção de infância antes do século XVII era baseada na indiferença emocional na relação adulto e criança e após esse século isso se modificou. “A família e a escola retiraram juntas a criança da sociedade dos adultos” (ARIÈS, 1981, p. 277) e a levaram para um rigoroso regime de internato. Um rigor extremamente oposto à indiferença notada anteriormente: “um amor obsessivo que deveria dominar a sociedade a partir do século XVIII” (ARIÈS, 1981, p. 278.). No contexto desse pensamento específico acerca da criança, trataremos uma reflexão sobre as maneiras pelas quais a infância e suas transformações serão descritas, simbolicamente, nas narrativas literárias e posteriormente nos contos selecionados de Guimarães Rosa em que a personagem central é uma criança, o Menino.

¹⁸ ROSA, 2006, p. 52.

3.1 Considerações sobre a infância

A infância se caracteriza como um período da vida em que ocorre, indiscutivelmente, a maior e mais importante fase do desenvolvimento físico e cognitivo dos seres humanos. Muitas vezes é associada pelo senso comum ao melhor período da vida por se compreender que nessa fase só existam alegrias, não havendo espaço para preocupações. Ao longo da existência humana, as maneiras de encarar a infância foram se modificando, e estudar essa fase tão peculiar da vida foi tarefa de muitos estudiosos, que se preocuparam em decifrar a maneira de pensar e se comportar da criança. Cabe ressaltar que, conceitualmente, infância e criança são muitas vezes entendidos como sinônimos, porém se faz necessário distinguir esses dois termos para que eles se tornem mais precisos. Para Kuhlmann Jr. e Fernandes, a infância seria

a concepção ou a representação que os adultos fazem do período inicial de vida, ou como o próprio período vivido pela criança, o sujeito real que vive esta fase da vida. A história da infância seria, portanto, a história da relação da sociedade, da cultura, dos adultos, com esta classe de idade, e a história da criança seria a história da relação das crianças entre si e com os adultos, com a cultura e com a sociedade. (KUHLMANN JR. e FERNANDES, 2004, p. 15)

Tanto no âmbito comportamental quanto no fisiológico, no social e no familiar, tornou-se importante compreender e decifrar as questões da vida da criança, seja preventivamente, para melhorar sua vida de adulta, ou, ainda, para explicar possíveis causas de problemas surgidos nessa última etapa. Independentemente do motivo pelo qual foi e é estudada, a infância e a criança vêm ganhando destaque nos estudos acadêmicos depois de muitos séculos sendo ignorada e, por vezes, até desprezada.

Philippe Ariès descreve a visão da sociedade acerca da infância desde o século XII até o início do século XX, assinalando as mudanças ocorridas nesse espaço temporal e enfatizando o salto comportamental de valorização da criança marcado a partir da Idade Moderna. Utilizando a cronologia da história como referencial, verifica-se que é a partir dela que as representações passam por mudanças, sejam as representações das artes visuais, sejam as da literatura. O autor afirma que a sociedade criou a categoria “infância” recentemente, como uma necessidade advinda de um longo processo histórico.

É muito raro encontrarmos nos textos medievais referências precisas à idade dos alunos [...] Essa ausência de referências à idade persistiu por muito tempo [...] O elemento psicológico essencial dessa estrutura demográfica era a indiferença pela idade daqueles que a compunham: ao contrário, a preocupação com a idade se tornaria fundamental no século XIX e em nossos dias. [...] Se considerarmos essa indiferença com

relação à idade, se nos lembrarmos do que foi dito atrás sobre os métodos pedagógicos utilizados, sobre a simultaneidade e a repetição do ensino, não nos surpreenderemos em ver na escola medieval todas as idades confundidas no mesmo auditório. E essa observação é capital para nosso estudo. (ARIÈS, 1981, p. 166)

Tomar consciência da individualidade da criança foi uma construção da modernidade e não um processo natural. Ao fazer essa afirmação, Ariès demonstra que a infância, como a conhecemos atualmente, foi conceituada tomando como referencial as condições culturais e sociais de um lugar e de uma época. Sendo assim, as crianças de épocas e sociedades distintas terão suas peculiaridades e não serão iguais umas às outras, conforme acontecia antes do século XIX.

Ariès relata que na época medieval, por exemplo, a infância não tinha valor. No prefácio ao livro de Ariès, *Maisons-Laffitte* demonstra que não havia preocupação com essa etapa da vida. Se a criança morria, pouco importava, pois logo ela seria substituída por outra, já que “a passagem da criança pela família e pela sociedade era muito breve e muito insignificante para que tivesse tempo ou razão de forçar a memória e tocar a sensibilidade”. (MAISONS-LAFFITTE, 1981, p. 10).

De acordo com Ariès, no século XII as crianças eram consideradas e também representadas na arte medieval como adultos em miniatura. Quando recebiam cuidados, isso se dava apenas até os três anos. Pinturas dessa época retratam as crianças como homens e mulheres de tamanhos reduzidos, diferenciadas dos adultos apenas por serem reproduzidas em uma escala menor (Cf. ARIÈS, 1981, p. 50). A partir dos quatro anos, as crianças eram incluídas nas atividades adultas, não sendo poupadas de trabalhos forçados nos campos, de assistir enforcamentos públicos ou orgias, como se fossem realmente mais velhos. No que se refere ao respeito, entretanto, recebiam tratamento diferenciado do dos adultos, o que levava a que fossem vítimas de maus tratos e de barbaridades cometidas contra elas. Nesse século, o infanticídio era uma prática ilegal, mas socialmente tolerada e “era praticado em segredo, correntemente, talvez, camuflado, sob a forma de um acidente: as crianças morriam asfixiadas naturalmente na cama dos pais, onde dormiam. Não se fazia nada para conservá-las ou para salvá-las” (MAISONS-LAFFITTE, 1981, p. 17).

Com o passar do tempo, as representações das figuras infantis na arte sofreram algumas transformações. Elas podiam aparecer com forma angelical ou representando a alma, como se fossem algo puro que todos, inclusive os adultos, têm dentro de si. A princípio, a criança sempre está junto à família, aos amigos ou a multidões de adultos; somente no século XVII passa a ser representada sozinha, com roupas antigas, fora de moda para os adultos. Também nessa época, depois de um infanticídio secretamente admitido, o

respeito pela vida da criança passou a ser exigido. É a partir desse momento que se observa uma ruptura com relação ao convívio entre as crianças e os adultos. Nota-se a preocupação inicial com a educação relacionada ao modelo de civilidade da época, enfatizando as boas maneiras e regras de etiqueta. A Igreja passa a considerar determinadas brincadeiras e jogos como imorais. O que antes era praticado naturalmente, sem restrições em todas as idades, começa a ser selecionado. Apenas quando essas brincadeiras são abandonadas pelos adultos elas podem ser resgatadas pelas crianças e pelas pessoas do povo. Percebe-se o início de um novo sentimento com relação à infância e a nítida segregação das crianças em classes sociais (Cf. ARIÈS, 1981, p. 278).

Durante séculos, os mesmos jogos foram comuns às diferentes condições sociais: a partir do início dos tempos modernos, porém, operou-se uma seleção entre eles: alguns foram reservados aos bem nascidos, enquanto outros foram abandonados ao mesmo tempo às crianças e ao povo. (ARIÈS, 1981, p. 278)

Conforme Ana Maria Clark Peres, esse hábito das crianças de só brincarem com jogos em desuso pelos adultos as vincula ao lugar do popular, não lhes permitindo participar da novidade junto com os demais e não lhes dando opção de escolha. Tinham que se contentar com os “restos”, demonstrando o lugar inferior que ocupavam. A autora observa também que, com relação às vestimentas, a infância é vinculada ao arcaico, já que às crianças restava apenas vestir os trajes fora de moda que também já não eram mais usados pelos adultos (Cf. PERES, 1999, p. 24). Esse lugar do descaso foi sendo transformado gradativamente pela mudança de paradigmas sociais que culminaram em novos conceitos e modelos para a infância.

Ariès demonstra que apenas nas camadas mais favorecidas da sociedade há uma valorização da infância. O autor destaca que a infância, com suas particularidades, não será praticada por todas as crianças. Somente será vivenciada por elas dependendo das condições sociais, econômicas e culturais em que se inserem. Nas classes pobres não há esse sentimento com relação à criança, que é vista como força de trabalho. Ariès afirma que

O homem moderno ficará surpreso com a inconveniência desses costumes: eles nos parecem incompatíveis com nossas ideias sobre a infância e a primeira adolescência, e já é muito os tolerarmos nos adultos das classes populares, como indício de uma idade mental ainda aquém da maturidade. Nos séculos XVI e XVII, os contemporâneos situavam os escolares no mesmo mundo picaresco dos soldados, criados, e, de um modo geral, dos mendigos (ARIÈS, 1981, p. 184).

Nesse sentido, Jacques Gélis também reconhece que, em alguns meios abastados, no final do século XIV nota-se já uma nova forma de relacionamento com a criança em

que se reafirmava a vontade de preservar a sua vida. O autor evidencia que, antes, os pais não aceitavam a perda de um ente querido, mas como a consciência de vida era diferente, a única solução era ter mais um filho para perpetuar a linhagem. Porém, nessa época, evitar a morte de um filho passa a ser o objetivo de alguns pais angustiados que, na falta de conhecimento médico, passam a estudar por conta própria a fim de salvar sua vida. Posteriormente, no século XVI, inaugura-se um novo olhar do homem para si mesmo, e a vontade de prolongar a vida e evitar o sofrimento ganha prioridade. Devido ao pouco conhecimento dos especialistas e à sua incapacidade em atender à demanda de cuidados, passa-se a valorizar a prevenção: ensinam-se os pais, ainda sem o recurso da medicina, a prolongarem a vida de seus filhos (Cf. GÉLIS, 1990, p. 316).

O sentimento de infância propriamente dito, entretanto, apareceria apenas no século XIX. Nessa fase, se enfatiza a importante mudança de localização da criança na estrutura social, saindo de um lugar sem importância para o cerne familiar. Nesse sentido, Jacques Gélis afirma o valor infantil, pois, no século XIX, cada criança que nascia era fruto de uma linhagem e fazia parte de um “tronco comunitário, uma parte do grande corpo coletivo que, pelo engate das gerações transcendia o tempo” (GÉLIS, 1990, p. 313). Como um grande corpo com inúmeros braços, a criança, assim como o adulto, era responsável pela produção e, conseqüentemente, pela sobrevivência e pela perpetuação da comunidade.

Ariès explica que não havia desprezo nem afeição das pessoas pela infância. Ela não era reconhecida por suas particularidades. “As crianças não têm paixão nem vício: sua vida parece ser ditada pela razão, numa época em que elas parecem ser menos capazes de utilizar a força da razão.” (ARIÈS, 1981, p. 86). Essa visão influenciaria na concepção moderna de infância:

Paralelamente, a noção cristã de infância resultou numa dupla atitude moralista: preservar a infância das “impurezas” da vida, como a sexualidade, e fortalecê-la dando-lhe caráter e razão. Pode haver uma contradição nessa dupla atitude, porém só é vista com o olhar do homem moderno, que percebe na infância um estágio pré-lógico ou fantástico. (ALMEIDA, 2011, p. 40)

Para Nubea Rodrigues Xavier e Magda Sarat, no artigo “Infância e educação civilizadora na literatura brasileira”,

A história da criança e a infância brasileira podem ser constituídas a partir de três elementos cruciais: a família, a escola e a sociedade. Na família, em geral, a criança tem sua iniciação social, aprende as relações de interdependência e as regras de convívio do grupo a que pertence. (XAVIER; SARAT, 2012, p. 221)

A escola teve papel fundamental na concepção sobre o modo de lidar com a criança. A escolarização promoveu um distanciamento natural entre adultos e crianças, o qual foi “internalizado pela sociedade como uma situação conveniente, necessária e segura para ambos os grupos” (XAVIER; SARAT, 2012, p. 222):

No curso deste processo, a civilização dos comportamentos, como cuidados com a higiene, com o corpo, com os modos de portar-se à mesa, modos de dormir, comer, trocar-se, relacionar-se, propiciaram um distanciamento entre espaço público e privado, entre as fases da vida humana e constituíram uma importante contribuição para a história da criança. Um exemplo percebido ao longo do processo histórico foi a diminuição das práticas de infanticídio e a intolerância frente à violência infantil, resultando em uma marcada preocupação com a sobrevivência da criança. Tais preocupações definem regras de conduta e de comportamento necessárias para a convivência em sociedade. (XAVIER; SARAT, 2012, p. 222)

3.2 Primeiras Estórias: a criança e a descoberta do mundo

Na literatura, a representação da criança não fez um percurso muito diferente. Em artigo acerca da infância na literatura brasileira contemporânea, Anderson Luís Nunes da Mata afirma que, fora da literatura infanto-juvenil, “a infância se transforma em tema periférico” (MATA, 2015, p. 13), sendo pouco representada nos textos.

Apesar de focado na literatura contemporânea, o artigo ajuda a perceber que,

mesmo com toda a importância que a infância ganhou ao longo do século XX na filosofia, na medicina e nas políticas públicas, por meio da especialização de saberes voltados para a compreensão dos dilemas específicos enfrentados pelos sujeitos que ocupam essa faixa etária, sua presença na literatura não é tão ampla. No entanto, embora limitada do ponto de vista quantitativo, ela é significativa, se considerarmos o investimento na reflexão sobre o papel formativo e determinante da infância, como na obra de autores capitais para as literaturas do século XX, como Marcel Proust e Graciliano Ramos, ou da investigação do universo infantil e seu potencial criativo de transformação da própria linguagem literária, como na obra de Lewis Carroll e de Manoel de Barros. (MATA, 2015, p. 13)

A mortalidade infantil era significativa na mesma proporção que a infância era insignificante. Na literatura não era diferente. Segundo Mata,

Quando se fala da “representação da infância” na literatura, portanto, pode-se olhar de longe, para os números, que refletem regularidades e nos dão gráficos desanimadores no que se refere à multiplicidade de pontos de vista representados nesses textos (MATA, 2015, p. 14).

Atualmente, o quadro da qualidade da saúde e a conseqüente mortalidade infantil não são mais os mesmos. No entanto, a presença da infância na literatura continua pequena.

Se uma perspectiva é determinada pelo corpo a partir do qual se constitui um ponto de vista e se exprime um mundo, [...] a presença limitada dos corpos infantis nas narrativas contemporâneas apaga a possibilidade do surgimento desses mundos, que a própria literatura já demonstrou ser um espaço privilegiado de exercício da criatividade [...] (MATA, 2015, p. 14).

É importante verificar na literatura moderna brasileira como a criança vem sendo tratada, uma vez que ela vem adquirindo maior número de informações, proporcionado pela entrada na escola, cada vez mais precoce, e passa assim a reivindicar uma maior autonomia dentro da família e, conseqüentemente, da sociedade.

Uma consideração relevante no que diz respeito à criação literária, tendo como base a infância, é colocada por Freud, num ensaio publicado em 1908, intitulado “O criador literário e a fantasia”, resultado de uma conferência feita em dezembro de 1907 e endereçada a um público de Letras. De acordo com Ana Maria Clark Peres, nesse texto Freud

insiste em que os primeiros traços da atividade literária se encontram na infância: “cada criança que brinca se comporta como um poeta, na medida em que cria um mundo próprio, ou melhor, reorganiza seu mundo segundo uma ordem nova.” Jogando (ou encenando, brincando) com a linguagem como as crianças, o escritor faria retornar sua infância, e, ao nos confrontarmos com suas perturbações, sentimos, igualmente, um grande prazer. (PERES, 1999, p. 63-64)

Assim, o processo da criação literária pertenceria ao mesmo campo da atividade imaginativa, com ênfase no sonho diurno e em suas vinculações com a brincadeira infantil: “A criação literária, como o sonho diurno, é a continuação e o substituto da brincadeira infantil de antigamente” (PERES, 1999, p. 73)

Cada época tem uma maneira própria de tratar a infância. As questões sociais, econômicas e culturais fornecem os parâmetros para essa forma. Exemplo disso é o fato de que, durante a Idade Média, não se conhecia a idade das pessoas.

Nesse cenário de pouca representatividade da infância na literatura, a obra de Guimarães Rosa destoa, já que nela a criança e a infância ocupam lugar privilegiado.

Guimarães Rosa é um dos mais importantes escritores da literatura modernista e a infância é um tema de forte presença em toda a obra do autor.

Primeiras Estórias contém contos curtos e mesmo sendo considerada estruturalmente diferente das obras publicadas anteriormente, nos mostra também outras características do autor, como expressa Henriqueta Lisboa:

Sua intuição amorosa, seu gosto pela vida e pela renovação da vida através da arte tomada como atividade lúdica, fazem com que ele se assemelhe

às crianças e aos primitivos, seres que se agitam e se movimentam sem motivação exata e sem interesse consciente. (LISBOA, 1983, p. 171).

Especificamente em Guimarães Rosa, segundo observa Lisboa, “na realização dessa obra monumental e complexa, a infância assume, quer na qualidade de tema quer como presença ou vivência, importância liminar e até fundamental.” (LISBOA, 1983, p. 170). Em seus contos, a criança apresenta novas significações frente a diferentes aspectos, como as decepções, frustrações e perdas. A personalidade infantil é retratada com espontaneidade e não pelo olhar dos adultos. Para Lisboa, todos esses elementos, assim como “a integração do regional no universal, [...] nas inovações da linguagem, no emprego das metáforas, no domínio estilístico” (LISBOA, 1983, p. 170), fazem com que o estudo da obra de Guimarães Rosa seja sempre atual e inovador.

A capacidade de captar o universo infantil, com sua singeleza e inocência, e expressá-lo de tal maneira, deixa claro ao leitor que a infância pulsa ainda dentro dele e que, de posse de suas memórias, a descreve com peculiaridade. Pode-se pensar que seja justamente por esse convívio com a “estória” que Guimarães Rosa consiga representar tão bem o universo infantil, que se associa a esta tanto como prática quanto por seu aspecto de “anedota”, como descrito por ele no prefácio de *Tutaméia*, conforme vimos. O ineditismo e a serventia da anedota comparam-se com a leitura que Rosa faz do universo infantil: afinal, para a criança tudo é novo, inédito, e para ela não interessa o uso prático daquela narrativa, e sim sua vivência no momento. Ainda sobre esse mesmo prefácio, Audemaro Taranto Goulart, autor do artigo “Pirlimpsiquice: o pó mágico da psique infantil”, considera que

a realidade dos infantes é algo que sempre seduziu Guimarães Rosa. Basta ver como as crianças transitam em suas narrativas e, nesse aspecto, lembraria, sobretudo, o saboroso aletria e hermenêutica, um dos quatro prefácios do *Tutaméia*, na parte em que ele anuncia a solerte presença das crianças, dizendo: “Deixemos vir os pequenos em geral notáveis intérpretes, convocando-os do livro ‘Criança diz cada uma!’, de Pedro Bloch” (ROSA, 1968, p. 12). Em seguida, Rosa alinha uma série de observações e ditos infantis, mostrando que, a bem da verdade, todos eles referem-se a fatos ou coisas que os adultos, simplesmente, não vêem por conta de uma lógica que direciona sua percepção para algo que faz parte de um mundo insosso e repetitivo. (GOULART, 2008, p. 28-29).

Percebemos que Rosa nos remete ao inédito utilizando o falar infantil que representa a novidade, uma linguagem que está nascendo, e que “tudo conflui, em seus textos, para o rebrotar incessante da vida, e, conseqüentemente, da palavra”. (SANTOS, 2014, p. 255)

Podemos dizer, de maneira geral, que Guimarães Rosa, em suas narrativas em que a criança comparece como elemento privilegiado, algumas vezes, até como protagonista, o

autor pretende captar a visão da criança e seu universo infantil inserida num universo adulto, em que a criança vive momentos determinantes em suas vidas. Nesse sentido é o olhar da criança que será privilegiado nas narrativas de Rosa. É interessante observarmos como o autor de *Primeiras Estórias*, em entrevista a Ascendino Leite, delineia sua relação com a sua infância real, que nos lembra bastante a história de Miguilim, em “Campo Geral”. Do livro organizado por Sônia Maria van Djick Lima retiramos o fragmento da entrevista:

Não gosto de falar de minha infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, comentando, perguntando, mandando, comandando, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope e, nem mesmo eu, ninguém sabia disso. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e fechar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas, numa combinação mais limpa e mais plausível, porque – como muita gente compreendeu e já falou – a vida não passa de histórias mal arranjadas, de espetáculo fora de foco (ROSA, In: LIMA, 1997, p. 39)

É flagrante o apreço do autor pelo mundo imaginativo e fabular, que consegue alcançar somente com o isolamento do mundo adulto. Fora do ambiente opressor e racional do adulto é que a criança vive plenamente: o mundo poético. Rosa nos legará este universo infantil em suas narrativas seja em seu sentido conteudístico (suas estórias de criança) como também em seu sentido formal (pela visão da criança que narra as estórias e com seus recursos estilísticos como se pode ver na estilização da linguagem infantil).

Os outros dezenove contos que completam *Primeiras Estórias*, em sua maioria, retratam personagens que transitam entre a realidade e a fantasia, como loucos e crianças. Como enfatizou Coutinho¹⁹, ao romper com a narrativa longa nesses contos, Rosa adota “a narrativa de flagrante, de ‘estados’ mentais, emocionais e episódicos” (COUTINHO, 2004, p. 251), nos apresentando tipos humanos com essas características peculiares. Portanto, essas personagens são seres que não se limitam ao prosaico e permitem que o irreal permeie suas vidas. Desses dezenove contos, três abordam especificamente a temática infantil e de viagem real e/ou simbólica: “A Menina de lá”, “Pirlimpsiquice” e “Partida do audaz navegante”.

¹⁹ Citação na íntegra na página 34 desse estudo.

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 aprendiz. (GODOY, 2014, p.1010-1011)

Em “A Menina de lá”, a personagem principal é Nhinhinha, garotinha de quase quatro anos que tem o dom de fazer com que seus desejos se realizem milagrosamente. O primeiro desejo satisfeito (e que fez com que os demais passassem a acreditar no impossível) foi o aparecimento do sapo:

– “*Eu queria o sapo vir aqui*”. Se bem a ouviram, pensaram fosse um patranhar, o de seus disparates, de sempre. Tiantônia, por vezo, acenou-lhe com o dedo. Mas, aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para aos pés de Nhinhinha – e não o sapo de papo, mas uma bela rã brejeira, vinda do verduroso, a rã verdíssima. Visita dessas jamais acontecera. E ela riu: – “*Está trabalhando um feitiço...*” Os outros se pasmaram; silenciaram demais. (ROSA, 2001, p. 69, grifos do autor).

Sucessivamente no conto outros desejos da menina vão sendo realizados de modo inexplicável. A princípio esses acontecimentos causam certo estranhamento à família, que os considera como coincidências; porém, quando a menina consegue curar a mãe enferma, eles percebem que Nhinhinha tem um dom sobrenatural e decidem guardar segredo desse fato para que não aparecessem pessoas interesseiras.

Algum tempo depois, a menina morre e Tiantônia revela que ela havia previsto a própria morte e desejado um caixãozinho rosa com enfeites verdes.

Retomando a metáfora da viagem, entendemos que a menina Nininha faz duas viagens simbólicas. A primeira acontece dentro dela e a conecta com uma dimensão que lhe permite fazer as premonições. A segunda viagem é justamente a da morte, cuja trajetória era já conhecida por ela.

O nome da personagem Nhinhinha, no diminutivo, infantiliza e nos traz a imagem de algo pequeno, talvez insignificante pela descrição do autor de que ela “não incomodava ninguém, e não se fazia notada [...]” (ROSA, 2001, p. 68). Além dessas alusões, há também incutido nesse apelido uma forma carinhosa de se referir a menina, que no decorrer do conto passa de uma criança em que “ninguém entende muita coisa que ela fala...” (ROSA, 2001, p. 68) ou ainda “tolinha” (ROSA, 2001, p. 68) para o *status* de “[...] Santa Nhinhinha! (ROSA, 2001, p. 72). Após a morte da criança se desvela sua capacidade premonitória no pedido do caixão e a família compreende que dentro daquele pequeno ser havia esse grande potencial e

ligação com o mundo de “lá”. Esse universo expresso pelo autor com o vocábulo “lá” reforça o misticismo demonstrado em várias passagens desse conto e que encontramos também na biografia do próprio Rosa.

Outro aspecto simbólico importante em “A menina de lá” é o local onde a família mora: “para trás da Serra do Mim, [...] lugar chamado o Temor-de-Deus” (ROSA, 2001, p. 68). Atrás nos remete a algo escondido, que não se vê e “mim” é um pronome que se refere a “EU”, ou seja, a Serra do Mim pode ser um espaço muito particular no íntimo da personagem que é descrita pelo autor como “sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia” (ROSA, 2001, p. 67), como se o real espaço e movimento de Nhinhinha fosse interno. O Temor-de-Deus também é um nome carregado de notas místicas, repleto de religiosidade, assim como a descrição da mãe que está sempre com o terço na mão. A menina está sempre num ritmo distinto dos demais membros da família “não se importava com os acontecimentos” (ROSA, 2001, p. 68) reforçando a ideia de que a personagem realmente não pertencia a esse mundo.

Assim como em “As margens da alegria” e “Os cimos”, o foco dessa narrativa é em terceira pessoa. Rosa utiliza palavras no diminutivo, realçando a linguagem infantil. O ambiente nesse e nos demais contos aqui descritos é simples, com elementos da natureza sempre presentes, característica rosiana. A menina opera milagres e é o narrador quem afirma que não os presenciou, mostrando assim o aspecto fantástico do acontecimento. Para Iolanda Cristina dos Santos, em “As falas da infância no conto ‘A menina de lá’, de João Guimarães Rosa”,

Trata-se de uma menina cujas intuições e pressentimentos não são guiados por poderes sobrenaturais, mas por uma especulação pertinaz sempre baseada em suas experiências imediatas, retratadas em suas falas aparentemente absurdas e sem nexos. Nhinhinha, com sua linguagem cifrada e estranha, possibilita-nos o contato com a transcendência, pois é uma personagem cujas falas vão além das coisas do mundo sensível, evocando uma possibilidade de comunicação com o incomum, com o extraordinário. (SANTOS, 2014, p. 254)

Esse conto, permeado de simbolismos, tem muito de fabular, da pureza infantil (até mesmo uma santidade popular) e é constituído com delicadeza narrativa. A própria linguagem da criança, demonstra que há um mundo infantil muitas vezes incompreendido pelo adulto. “‘Ninguém entende muita coisa que ela fala...’ Dizia o Pai, com certo espanto (ROSA, 2001, p. 67)”. Segundo Luciana Carnial,

O raciocínio infantil, assim como o pensamento mítico, é basicamente analógico e nem sempre recodificado pelo adulto. Conforme o processo de “amadurecimento” ocorre (em relação à sociedade como um todo e ao

Homem especificamente) a concretude e a abstração já não têm o mesmo peso, pois é a razão que comumente domina o raciocínio do Homem, já adulto. É necessário que haja um esforço para que a lógica não se torne a única forma de raciocínio em detrimento (subestimação) do analógico. (CARNIAL, 2008, p. 27)

Percebemos nesse conto que, aparentemente, aos adultos resta o pensamento racional, pois perderam a capacidade de compreender o que está subentendido na fala da criança: sua percepção mágica do mundo. Portanto,

Neste eixo de pensamento, podemos afirmar que o conto propicia a reflexão sobre a recuperação da função expressiva da palavra. As experiências da menina parecem ser sustentadas pela própria linguagem, pois não parece haver neste conto disparidades entre o vivido e o dito. A palavra brota, assim como brotam as percepções. Elas são imediatas, coladas às experiências. Por meio das falas de Nhinhinha penetramos na corrente viva da língua e da infância. (SANTOS, 2014, p. 256)

Santos ressalta uma frase que chama muito a atenção: “Tudo nascendo!” (ROSA, 2001, p. 69). Segundo a autora “Este enunciado concentra a força das personagens rosianas e a sua maneira única de ver o mundo, além de revelar o vigor que o autor deu à sua linguagem, porque acreditava numa língua tão viva quanto a própria vida.” (SANTOS, 2014, p. 254). Esse trecho corrobora com a ideia de Rosa de utilizar a palavra em sua forma original, livre de impurezas “como se ela tivesse acabado de nascer” (ROSA apud LORENZ, p. L). Nhinhinha é uma criança e como tal utiliza em seu linguajar expressões originais como: “ele te xurugou?”; “Estrelinhas pia-pia”; “O passarinho desapareceu de cantar” (ROSA, 2001, p. 69) que identificam a originalidade e inventividade que Guimarães Rosa sempre evidenciou em seus escritos. Podemos perceber que, em *Primeiras Estórias*, ele utiliza muitas personagens infantis (ou que demonstram uma personalidade menos moldada pelo mundo) para, justamente, dar vazão a essa forma de expressão em que a linguagem se constrói e se apresenta poeticamente.

“Pirlimpsiquice” narra a história de doze crianças alunas de um colégio interno que ensaiam para apresentar uma peça teatral: Os filhos do Doutor Famoso. No dia da apresentação, Atualpa, o garoto que representaria o Doutor Famoso, se retira às pressas, pois o pai está enfermo. Para substituí-lo colocam outro garoto, responsável pelo “ponto”, que sabia todas as falas de cor. O substituto só consegue dizer algumas palavras e a plateia começa a vaiar. Diante das vaias, Zé Boné, outro aluno, pula para frente do palco e começa a representar.

Zé Boné pulou para diante, Zé Boné pulou de lado. Mas não era de faroeste, nem em estouvamento de estrepolias. Zé Boné começou a representar! A vaia parou, total. Zé Boné representava – de rijo e bem, certo, a fio, atilado – para

toda a admiração. Ele desempenhava um importante papel, o qual a gente não sabia qual. Mas, não se podia romper em riso. Em verdade. Ele recitava com muita existência. De repente, se viu: em parte, o que ele representava, era da *estória do Gamboa!* Ressoaram as muitas palmas (ROSA, 2001, p. 95, grifos do autor)

A partir daí, todos os alunos começam a representar essa estória inventada, com falas improvisadas, criando-se assim um verdadeiro “drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais” (ROSA, 2001, p. 95). A encenação original se finaliza quando Zé Boné vai até a ponta do palco e dá uma cambalhota.

“Pirlimpisquice” é relatado em primeira pessoa; o narrador é o protagonista, Zé Boné, que presencia e relata suas impressões sobre o que assiste.

O título desse conto nos traz a perspectiva de algo fantástico, que escapa ao pensamento racional. Somos remetidos ao “pó de pirlimpimpim”, elemento presente em *O Sítio do Pica Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato, que tinha o poder de transportar magicamente as personagens de um local a outro. Psiquice remete ao termo psique, do grego *psykhé*, usada para descrever a *alma* ou *espírito* ou processos psíquicos (consciente e inconsciente) na psicologia. Nesse contexto, podemos considerar a provável intenção de Rosa de retratar o mítico através do título e da própria temática do conto.

Ao retratar o mundo infantil nesse conto, caminho pelo qual transita com muita desenvoltura, Rosa revela uma realidade sobreposta a outra, ou seja, o surgimento de um mundo inesperado pertinente ao psiquismo da infância. Goulart aponta que “o aparecimento de um mundo infanto-juvenil, tal como ocorre em Pirlimpisquice, é, por si próprio, um índice do surpreendente e do inesperado, ou seja, é um mundo que sempre faz irromper uma outra realidade.” (GOULART, 2008, p. 28)

As crianças mostram-se pouco à vontade interpretando o mundo adulto, porém, ao utilizarem sua força imaginativa, desabrocham em criatividade e naturalidade, exibindo suas verdadeiras questões que, muitas vezes, não são compreendidas pela racionalidade, por vezes enfadonha, dos adultos. Aglutina-se, portanto, a psique infantil com o pó de pirlimpimpim para constituir o leque de sentido que deriva do título ao conto. Na cena final de “Pirlimpisquice” revela-se a magia da imaginação infantil:

cada um de nós se esquecerá de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar (ROSA, 2001, p. 96).

“Partida do audaz navegante”, o terceiro conto mencionado, retrata a estória de uma brincadeira entre quatro crianças, um primo, Zito²⁰, e três irmãs, Pele, Ciganinha (que tem um “romance” com Zito) e Brejeirinha, que estão dentro de casa em um dia de chuva. Brejeirinha, a mais nova deles, se delicia em inventar estórias e brincar com as palavras: “*Eu sei por que é que o ovo se parece com um espeto!*” (ROSA, 2001, p. 167, grifos do autor). Adélia Bezerra de Meneses, em “‘Partida do Audaz Navegante’, de Guimarães Rosa: ressonâncias odisséicas, em clave minimalista”, diz que

essa declaração, que será reiterada nas linhas finais, é o enigma do conto. Efetivamente, esse enigma tem a ver com o amor. Ovo e espeto são elementos polares, em mais de um nível: o espeto, retilíneo e agudo, é a “faca só lâmina” de João Cabral, a figuração do elemento penetrante; o ovo, na sua placidez sem arestas, figura a receptividade incondicional. Ovo e espeto sinalizam um encontro de contrários: orgânico x inorgânico, arredondado (melhor dizendo: ovalado) x pontudo; esfera x seta, masculino x feminino - remetendo, inescapavelmente, a uma simbologia cada vez mais sexualizada, que remontará até o par primordial de opostos: espermatozóide x óvulo. (MENESES, 2015, p. 57)

A autora completa sua análise retomando as palavras do próprio Rosa em correspondência com Meyer-Clason, o tradutor alemão que, encontrando dificuldades com o conto, recebe a explicação do autor:

Há, em português, a expressão “Tão parecidos como um ovo e um espeto”, para dizer que duas coisas, ou duas pessoas, são muito diferentes uma da outra. Aqui, Brejeirinha descobre uma profunda verdade metafísica, desmoralizadora da nossa concepção idiota da “realidade estática”: as coisas aparentemente mais diferentes, são em verdade, às vezes as mais próximas uma da outra. Veja, a respeito, o próprio título, e o próprio tema da estória (ROSA apud MENESES, 2015, p. 57)

O enigma do ovo, sem ser decifrado, assim como o amor, reaparecerá no final do conto em um momento comovente.

Brejeirinha cria uma estória sobre o “audaz navegante” que deixa todos que ama para desbravar lugares novos e termina com todos chorando com a sua partida. Ciganinha não gosta da estória e pergunta: “Por que você inventou essa história de tolice, boba, boba?” [...] [Brejeirinha responde]: – “Porque depois pode ficar bonito, uê!” (ROSA, 2001, p. 169).

Goulart nos lembra que a repetição de vocábulos é uma característica da infância e que

a linguagem da criança evoca, singularmente, a linguagem adâmica, uma vez que ela está marcada por uma naturalidade que decorre do fato de os

²⁰ Zito: o nome remete a Joãozito, como João Guimarães Rosa era chamado quando criança. E que, significativamente, na idade adulta, adota o pseudônimo de Viator (Viajante) com o qual inscreve, num concurso de ficção, o que viria a ser seu primeiro livro publicado em 1946, Sagarana. (MENESES, 2015, p. 58)

infantes operarem uma relação direta com as coisas, buscando mostrá-las, muitas vezes, através de recursos linguísticos como a comparação ou a prolação de sons que procuram imitar o modo ou o movimento das coisas nomeadas. Em outras oportunidades, isso se dá através de uma sintaxe que estabelece relações diferentes, destacando-se reduplicações de termos, em função daquele reforço natural que as crianças emprestam às suas construções. Em outras vezes, o que se percebe é a falta de termos que comporiam a linearidade do raciocínio, mas que apontam, com sua ausência, um modo coerente de dizer o máximo com o emprego de construções abreviadas, outro recurso da expressão infantil facilmente verificável naquele “criança diz cada uma” que Guimarães Rosa apresenta no seu prefácio de Tutaméia. (GOULART, 2008, p. 29)

Quando cessa a chuva, as crianças vão brincar no riacho. Um estrume ressequido chamado de “bovino” por Brejeirinha é o “Aldaz navegante” (em referência à pronúncia errada da criança). Ela o enfeita com florezinhas e continua a história:

“Então, pronto. Vou tornar a começar. O Aldaz Navegante, ele amava a moça, recomeçado. Pronto. Ele, de repente, se envergonhou de ter medo, deu um valor, desassustado. Deu um pulo onipotente... Agarrou, de longe a moça, em seus abraços...Então, pronto [...] Agora, acabou-se, mesmo: eu escrevi – ‘Fim!’” (ROSA, 2001, p. 173, grifos do autor)

Novamente a chuva chega. Cada criança coloca algo no “Aldaz” para ir para o mar: Zito põe uma moeda. Ciganinha, um grampo. Pele, um chiclé. Brejeirinha – um cuspinho, é o “seu estilo”. E a estória? Haverá, ainda, tempo para recontar a verdadeira estória? (ROSA, 2001, p. 174)

Brejeirinha cria um novo final para a história em que a amada parte com o “aldaz”. A chuva fica mais forte, deixando-a assustada. Mas ela logo vê que a mãe “fada, inesperada, surgia, ali de contraflor.” (ROSA, 2001, p. 175) E todos juntos observam a partida do Audaz Navegante.

Esse conto é também narrado em primeira pessoa e apresenta duas histórias acontecendo simultaneamente: a do narrador propriamente dito e a de Brejeirinha.

Como já dito anteriormente, esses três contos também trazem crianças como personagens e se conectam aos contos recorte desse estudo, principalmente no que diz respeito à infância e às suas peculiaridades – sua linguagem singular e seus neologismos, o uso da imaginação para a elaboração de uma estória construída por uma narrativa fabular, a espontaneidade e a liberdade características do mundo infantil –, na visão do autor. Nota-se que, em todos os contos citados, as crianças têm voz, agem de forma particular,

criativa e espontânea, demonstrando sua importância e lugar conquistados no mundo e, conseqüentemente, na literatura.

3.3 “Viagem de formação” em “As margens da alegria” e “Os cimos”

O tema da viagem é recorrente nas obras de Rosa, desde *Sagarana*, passando por *Grande Sertão: veredas* até *Primeiras Estórias*. Como diz Benedito Nunes, é através do motivo da viagem que o escritor mineiro se liga às grandes expressões do “romance de espaço” – *Dom Quixote* de Cervantes e *Ulisses* de Joyce – a partir do momento que “é o espaço que se abre em viagem, e que a viagem converte em mundo. Sem limites fixos, lugar que abrange todos os lugares, O *Sertão* congrega o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver” (NUNES, 2013, p. 174).

Podemos dizer que Guimarães Rosa elabora alguns temas que estão sempre presentes em sua obra poética. E um dos mais relevantes é o da travessia. A travessia, para o autor, mostra-se em um sentido muito mais amplo do que uma simples movimentação de um lugar ao outro. Para ele, tudo se revela no momento da travessia: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. (ROSA, 2006, p. 52). Em consequência dessa capacidade do autor em perceber que o homem se descobre e se transforma nas travessias, muitas de suas narrativas tematizam uma viagem. Assim como, para Ianni²¹, as “inquietações, descobertas e frustrações” da viagem “podem agilizar as potencialidades daquele que caminha”, as viagens empreendidas pelo Menino no primeiro e último contos da obra em questão permitem que ele se encontre, “já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado” ocorrendo “uma manifestação extrema de desenvolvimento do eu” (IANNI, 2000, p. 26). A viagem, para Rosa, está sempre associada ao aprendizado, tanto na realidade quanto na ficção. E a aprendizagem é um processo constante e interminável. Enquanto o homem tiver forças para buscar esclarecer em sua existência seus questionamentos, perceberá que nunca terá todas as respostas. Benedito Nunes afirma que, “além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz” (NUNES, 2009, p. 172)

A observação do modo poético de os vaqueiros nomearem a natureza do sertão inspira o escritor a exercitar a sua própria visão poética do mundo, seu modo de retratar essas imagens e sons. Ele não observava as minúcias da natureza com o mesmo fim científico que os naturalistas. Ao contrário, observava com olhos de fabulador, com finalidade claramente literária. Essas observações e os diálogos ouvidos são transportados para a literatura e

²¹ Como já vimos em Ianni, no capítulo inicial de nossa dissertação, p. 13.

ocorre um movimento de “tradução do pensamento arcaico-popular [...] com ousadia das soluções formais” conforme apontou Bosi (BOSI, 2003, p. 36-37). Rosa recria a linguagem para expressar suas vivências em narrativa. Há diversas narrativas de Rosa que privilegiam o tema da viagem: *Grande Sertão: veredas*; em *Sagarana*, “O burrinho pedrês”, “Conversa de bois”, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, “A volta do marido pródigo”, “Duelo”, “São Marcos”; em *Corpo de Baile*, “Cara-de-bronze”; em *Primeiras Estórias*, “As margens da Alegria”, “Sequência”, “Partida do Audaz navegante”, “Os cimos”, entre outras. Na obra em geral de Guimarães Rosa, como por exemplo, no *Grande Sertão: veredas*, seu personagem principal, Riobaldo, narra a estória de sua formação por meio das aventuras pelas quais passou ao viajar-atravesar o sertão mineiro.

Devemos atentar, como já dito anteriormente, para os diversos sentidos que o termo “viagem” pode trazer em si, inclusive pensando que a própria obra convida o leitor a enveredar na narrativa como se esta fosse também uma viagem, por trazer descrições de lugares, caminhos percorridos, relevos, vegetações e tudo o que se observa comumente nas travessias.

Benedito Nunes confirma esta visão dizendo que muitas passagens da obra rosiana acontecem “a céu aberto” ou durante a travessia:

Daí [por se passar a céu aberto] o alternado movimento do ir e vir, do longe e do perto, do transponível e do intransponível, do caminho e do descaminho, da vereda e do Sertão, da entrada e da saída, do começo e do fim de um percurso, da chegada e da partida, que constitui a dialética da viagem. (NUNES, 1998, p. 254).

A viagem nada mais é do que uma reprodução da vida humana, reduzida no tempo e no espaço, em que o homem sai em busca de conhecimento, experiência e, acima de tudo, de sua verdade interior. Rosa escolhe a criança como ser atuante, pois ela traduz a vida de forma inocente, pura e a viagem como meio de atuação para demonstrar os dilemas existenciais e suas transformações. A criança demonstra grande sensibilidade e sabedoria inata para perceber a vida, é curiosa e está sempre pronta a adquirir novas experiências de forma leve e descompromissada. As travessias são momentos únicos de conhecimento de mundo e do próprio eu.

Todos os contos de *Primeiras Estórias* parecem estar interligados, apesar de serem estórias distintas. O motivo dessa ligação parece se revelar pelo fato de o primeiro e o último contos terem a mesma temática da viagem, permitindo a sensação de continuidade.

Com relação ao nome do livro, *Primeiras estórias*, na concepção de Paulo Rónai decorre da “novidade do gênero adotado, a *estória*” (RÓNAI, 2001, p. 17). A palavra

“primeiras”, que no título antecede o “estórias”, nos remete também à ideia de algo novo, inaugural, nunca antes escrito. Da mesma forma como ocorre quando nos deparamos com algo pela primeira vez e somos acometidos por uma sensação de êxtase. Esse olhar inaugural é ainda mais notório e significativa na criança, em constante descoberta do mundo. Um olhar puro e virginal, já que desprovido de pré-concepções, como nos explica Maria Lúcia Guimarães de Faria:

E, como a resposta à pergunta²² que se formula é o começar a ser de uma nova vida que se re-genera, as estórias são todas primeiras: atos genesíacos primordiais a partir dos quais deixa o homem de insistir na desalentada repetição de um si que não é próprio e se desconhece, e passa, finalmente, a existir, estabelecendo um “pacto de puro entusiasmo” (ROSA, 1978: 33) com a vida que é pura invenção de novidade. A pedagogia do autêntico existir, em consonância com a máxima rosiana, segundo a qual “se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo” (ROSA, 1979: 12)²³: eis a lição central das *Primeiras Estórias*. (FARIA, 2004, p. 1, grifos da autora)

O olhar a que Guimarães Rosa nos convida, já que tudo é “primeiro”, é o olhar puro, o olhar da criança, livre de concepções prévias. Suas estórias têm a capacidade de provocar no leitor a sensação de um êxtase quase permanente, pois tudo está acontecendo pela primeira vez. Abrimos o livro, vindos “do nada”, e “vamos para o tudo”, em direção ao inédito, às inúmeras possibilidades que o desconhecido pode nos proporcionar.

Percebemos esse ineditismo já no início do primeiro conto. “As margens da alegria” começa com uma viagem de avião do Menino com o Tio ao local onde se construía uma cidade grande. Após a aterrisagem, os passageiros partem de jipe para a casa. Ao chegarem lá, o menino se depara com um peru.

Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento [...] O menino riu, com todo coração. (ROSA, 2001, p. 51)

O menino, encantado com o peru, não pode ficar ali. Os tios o chamam para um passeio. Nesse passeio a natureza se desvela para ele, que fica deslumbrado:

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 o seu pingar. [...] Todas as coisas

²² A pergunta a que a autora se refere é: – “*Você chegou a existir?*” (ROSA, 2001, p.128, grifo do autor), parte de “O espelho”, conto central de *Primeiras Estórias*.

²³ Citação do livro *Tutaméia*.

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 armados. Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido. Ele estava nos ares (ROSA, 2001, p. 52).

Pacheco afirma que “o foco em terceira pessoa marca uma distância intransponível, mas todo o esforço do narrador é para organizar a narrativa pelo olhar da personagem, como se, junto com ele, o que se passa na viagem fosse visto pela primeira vez”. (PACHECO, 2006, p. 29).

É uma visão mágica, as coisas surgem “do opaco”, é como se brotassem do nada, como se estivessem aguardando por ele para se mostrarem. O menino vive em estado de sonho, realizando a travessia da alegria, do encantamento. Entretanto, sobre todas essas descobertas, paira na memória e no coração do menino a imagem do peru, lembrança que ele poupa, não quer gastar; pelo contrário, quer aumentar e, por isso, quando retorna à casa dos tios, come rápido para logo o rever.

Ao repetir o nome de cada coisa, o menino também repete uma ação do homem primordial de nomeação do mundo. Segundo Goulart,

A surpreendente linguagem de Guimarães Rosa é um componente importante para proceder à instalação do mundo dos infantes. Esse material narrativo lembra, de perto, a concepção da chamada “linguagem adâmica”, uma forma de linguagem natural, diferente da linguagem humana que se instalou, posteriormente, uma vez que esta tem sua estrutura baseada numa convenção que fala das coisas, sem apresentar elementos próprios delas. A linguagem adâmica seria, pois, o meio que Adão usou, no Paraíso, para nomear os seres do mundo e, com isso, dar-lhes uma identidade, ou seja, dar-lhes vida. Essa linguagem fazia parte de um momento inicial, anterior à separação entre a palavra e a coisa, razão por que ela seria transparente, direta e imediata, sem passar pela ambigüidade que caracteriza a linguagem baseada numa representação dos seres que é feita a partir de convenções que separam, claramente, os seres existentes dos nomes que os identificam. (GOULART, 2008, p. 29)

Nessa perspectiva, é interessante notar que a linguagem que Rosa busca construir em suas narrativas se assemelha a linguagem poética, em seu sentido primeiro. Assim, linguagem poética é aquela que se assemelha a linguagem original. Aquela em que há a primeira nomeação do objeto por parte de alguém que não possuía outro meio de conhecê-lo senão recriando-o através da palavra. Dessa forma, como aponta Mário Faustino, o poético seria “o arranjo de palavras padrões [...] que sintetizam, suscitam, ressuscitam, apresentam, criam, recriam o objeto; é poético o canto, a celebração, a encantação, a nomeação do objeto” (FAUSTINO, 1977, p. 62). Portanto a linguagem poética seria aquela

quando [...] o escritor, colocando-se diante do objeto de sua criação, vê nascerem em sua mente palavras como que inteiramente novas, insubstituíveis e essencialmente intraduzíveis, que não glosam o objeto e sim o recriam em um plano verbal, batizando-o de um modo inexplicavelmente novo, tirando-o do caos em que parecia encontrar-se e colocando-o numa ordem nova – então esse escritor, queira ou não, está caindo no poético [...] (FAUSTINO, 1977, p. 62).

Em síntese, a linguagem poética é “antes de tudo criação, ou recriação” (FAUSTINO, 1977, p. 64-65). É o que evidencia Rosa ao ser questionado se é um revolucionário da palavra:

Não sou um revolucionário da língua. Quem afirme isto não tem qualquer sentido da língua, pois julga segundo as aparências. Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem. (ROSA apud LORENZ, 2009, p. LIII)

Ao falar sobre o método com que compunha suas narrativas, Rosa reafirma a ideia de que a linguagem poética é recriação ao revelar seu desejo de limpar as palavras das impurezas da linguagem cotidiana:

Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma, quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média [...] (ROSA apud LORENZ, 2009, p. L)

Ao declarar sua preferência em utilizar a palavra em sua forma original, limpa de impurezas, Rosa revela seu desejo de nomear as coisas no tempo primordial. Assim como, no início dos tempos, o verbo foi utilizado para nomear as coisas, na infância há um movimento semelhante de descoberta e nomeação primordiais.

José Carlos Garbuglio, em seu estudo “Guimarães Rosa, o demiurgo da linguagem”, explica que o processo de renovação é mais importante para Rosa do que a inovação e diz que o autor

A partir de elementos conhecidos ou em disponibilidade na língua, elabora textos em que a surpresa está sobretudo na forma de organização das palavras, que ganham singularidade, graças ao que se pode efetivar à

remoção dos obstáculos que dificultam ou impedem que ela seja sentida, sem perda ou entropia desnecessárias. E o escritor tem consciência muito clara de que o uso e a manipulação indevida e excessiva desgastou e degradou a pureza original da palavra, cuja recuperação é, agora, fundamental para o reencontro do homem consigo mesmo. Dessa atitude decorre o compromisso que leva ao reencontro do instante gerador da palavra, do seu nascimento, como forma para alcançar a comutação com aquele momento auroral, apreendendo-a em seu estado de pureza original (GARBUGLIO, 2002, p. 163)

O filósofo, historiador e retórico Giambattista Vico, em sua obra *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*, estabelece uma relação entre a linguagem infantil e a linguagem poética. Quando há uma primeira explicação para aquilo que o homem desconhece, essa descrição é poética, metafórica. Para Vico, a poesia cumpre seu principal papel ao conferir sentido e paixão às coisas insensatas.

E é propriedade dos infantes o tomar coisas inanimadas entre as mãos e, entretendo-se, falar-lhe como se elas fossem pessoas vivas. Esta dignidade filológico-filosófica prova-nos que os homens do mundo nascente (*fanciullo*) foram, por sua própria natureza, sublimes poetas. (VICO, 1979: p. 41-42).

Portanto, podemos dizer que o estilo imaginativo de Rosa apresenta um caráter inegavelmente relacionado (ou uma espécie de retorno) à linguagem primitivo-infantil dos primórdios do homem. Nessa perspectiva, tanto a Poesia (aqui representada pela linguagem poética de Rosa) quanto a imaginação infantil apresentam vigorosas fantasias.

Temos portanto que a sabedoria poética, que foi a primeira forma de sabedoria da gentildade, precisou começar de uma metafísica, não racional e abstrata (qual a dos nossos doutrinadores), mas sentida e imaginada (qual deve ter sido a dos tais homens primitivos, já que eles não dispunham de raciocínio algum e eram apenas robustos sentidos e vigorosíssimas fantasias, como ficou dito nas Dignidades. Esta foi para eles a própria poesia, que para eles constituiu uma faculdade que lhes era conatural (dotados que eram de tais sentidos e de tais fantasias), provinda de uma ignorância de razões, sendo-lhes a matriz de maravilharem-se de todas as coisas. E eles, justamente por ignorantes de todas essas coisas, fortemente se encantaram delas [...]. (VICO, 1979, p. 75-76).

Os poetas utilizam as palavras de forma sentida e imaginada. As crianças, por ignorarem seus significados e suas razões, fazem a mesma coisa, o que as torna parecidas com os poetas.

os primeiros homens das nações gentílicas, quais infantes (*fanciulli*) do nascente gênero humano, como os caracterizamos nas Dignidades, criavam, a partir de sua ideia, as coisas, mas num modo infinitamente diverso daquele Deus. Pois Deus, em seu puríssimo entendimento, conhece, e, conhecendo-as, cria as coisas. Já as crianças, em sua robusta ignorância, o

fazem por decorrência de uma corpulentíssima fantasia. E o fazem com uma maravilhosa sublimidade, tamanha e tão considerável que perturbava, em excesso, a esses mesmos que, fingindo, as forjavam para si pelo que foram chamados “poetas”, que, no grego, é o mesmo que “criadores”. (VICO, 1979, p. 76).

A partir dessa constatação, Vico demonstra que as nomeações primordiais foram feitas por uma linguagem poética “a partir das ideias mais particulares e sensíveis. Eis as duas fontes, esta da metonímia e aquela da sinédoque” (VICO, 1979, p. 90). Dentro dessa lógica, Vico diz que a criança e o poeta se comportam igualmente no que diz respeito ao nascimento da poesia.

A ironia certamente não pôde começar senão nos tempos da reflexão, porque ela forma-se a partir do falso, em virtude de uma reflexão que assume máscara de verdade. Aqui nasce de um grande princípio de coisas humanas, que confirma a origem da poesia aqui inventada: que os primeiros homens da gentildade tendo sido tão simplórios quanto as crianças, que por natureza são verazes, as primeiras fábulas não puderam fingir nada de falso. E terão sido, necessariamente, como acima as definimos, narrativas verdadeiras. (VICO, 1979, p. 91).

Desse modo, assim como a criança, o poeta escreve como se tivesse visto o objeto de sua reflexão pela primeira vez, conforme tão bem representam as palavras anteriores de Guimarães Rosa, que busca utilizar-se da palavra como se ela tivesse acabado de nascer. O trecho do conto mencionado anteriormente revela o olhar inédito sobre o mundo, a descoberta da beleza, a viagem do menino em direção à descoberta de um mundo novo, de deslumbramento frente ao nunca visto, à natureza. Rosa utiliza metáforas que contribuem tanto para o tom poético do texto quanto para apontar o não visto, com o qual lidamos, tentando comparações com aquilo que já nos é conhecido: poeira, alvissareira, o pingar das pitangas, candelabros pálidos, aparições angélicas, pelúcia...

O menino assiste a tudo com olhos de encantamento, “todas as coisas que surgem do opaco” (ROSA, 2001, p. 52) se mostram para ele como se presenciasse uma apresentação artística, como se diante de um mundo ainda sem especificações tudo parecesse começar a ganhar cor, forma e textura diante dos seus olhos. As coisas que começam a surgir diante de seus olhos dão a base para a sensação da “incessante alegria”, dos “aumentos de amor”. A ideia do aumento de amor relaciona-se à gradação do conhecer a beleza, como se ao ver o peru ele achasse que não haveria nada mais belo, mas, no encontro com a natureza, ele percebesse que essa beleza ampliava-se incessantemente, tornando ainda maior o amor que sentia em si. A cidade em construção funciona como uma espécie de Paraíso Perdido onde ele está em êxtase, sentindo-se alegre, pleno. Através do menino, Rosa exercita a linguagem

poética em que tudo é descrito como se fora visto pela primeira vez, assim como o olhar de uma criança descobrindo o mundo. Essa descoberta provoca, ainda, a retomada de uma série de informações que já estavam ali, “castelos já armados”, que em “seu tempo”, ou seja, o tempo do início do amadurecimento, do sair de si e ver o que está ao redor, aparece como novo, “estranho e desconhecido”.

Vânia Maria Resende nos traz a ideia de que, em ambos os contos, “As margens da Alegria” e “Os cimos”, o tempo não está cronologicamente expresso em horas ou minutos. Ele é delimitado entre realidade e sonho e “se marca pela presença do escuro ou da claridade, da noite, da aurora e do dia, alternando-se, de acordo com o estar interior do Menino” (RESENDE, 1988, p. 37).

Portanto, o tempo do sonho é ressaltado pela luz, enquanto a realidade é escura. A viagem começa no escuro. “Esse escuro remete diretamente ao fechamento do pequeno ser, que nada conhece, que nunca saíra de seu próprio mundo para conhecer os confins da realidade exterior”. (RESENDE, 1988, p. 37). A falta de conhecimento é, por analogia, demarcada pela treva. Conforme o Menino vai adquirindo suas experiências há um descortinar do mundo em que ele passa a enxergar²⁴ a claridade e “a maravilha do sonho e do conhecer pela primeira vez se marca através das cores: ‘o azul de só ar’, ‘o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde’, ‘a luz e a longa-longa-longa nuvem’”. (RESENDE, 1988, p. 41).

Assim o “conhecimento” relacionado com a luz se constrói à medida que a criança vai descortinando o mundo. Um momento de grande revelação está no trecho em que o Menino espera reencontrar a ave que lhe causou admiração.

A lembrança do peru não lhe sai da cabeça nem do coração. Ao voltar para a casa dos tios, ele come rápido para reencontrar a ave: “Mal comeu dos doces [...] Saiu, sôfrego de o rever. Não o viu: imediatamente. A mata era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos, no chão” (ROSA, 2001, p. 52)

O peru não estava mais lá, havia sido morto para festejar os anos do Tio. Nesse momento, percebe-se que o menino transita da alegria para a tristeza e, assim, desiludido, fica literalmente às margens da alegria que ainda há pouco reinava absoluta em seu mundinho. “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente às mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru” (ROSA, 2001, p. 52). E, assim, passa a sentir “um miligrama de morte” (ROSA, 2001, p. 53).

²⁴ Assim como outra personagem de Rosa, Miguilim (da novela “Campo geral”) também passa a “enxergar” o mundo quando o doutor lhe põe seus óculos.

Ao constatar que a ave perdera a vida para ser consumida no almoço, ele se mostra inconformado – “como podiam?” – e questiona as atitudes dos adultos que agiram inesperadamente. O menino se culpa por não ter aproveitado mais sua visão do peru. Esse primeiro contato do menino com a morte demonstra uma espécie de queda do paraíso, em que a realidade e seus percalços se desvelam perante ele, ou ainda um rito de passagem em que a criança, em seu mundo infantil repleto de fantasias e vivências agradáveis, começa a perceber que existe outro lado, um mundo adulto que conhece o sofrimento e a morte. O menino, no conto, transita pelas margens da alegria, uma vez que ao mesmo tempo em que a descobre, a perde: é como se o mundo lhe fosse apresentado, em toda sua beleza, para ser logo depois roubado, destruído enquanto lugar do belo, do amor e da alegria.

Arrigucci explica que a travessia é uma

Espécie de rito de passagem para a vida adulta [...] Equivale, de qualquer forma, no plano real da experiência à passagem da ignorância ao conhecimento, momento de reconhecimento ou revelação simbólica, em que se dá a descoberta do que mal se pode formular, pelo poder de síntese de uma totalidade complexa, abrangendo aspectos e contradições de toda a existência. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1994, p. 26).

Assim, o menino é apresentado à dor através da morte do peru.

Na sequência do conto, o menino é levado para conhecer “aonde a grande cidade vai ser, o lago...” (ROSA, 2001, p. 53). Ele está abalado:

Talvez não devesse, não fosse direito ter por causa dele (do peru) aquele doer, que põe e punge, de dó, desgosto e desengano. Mas matarem-no, também, parecia-lhe obscuramente algum erro. Sentia-se sempre mais cansado. (ROSA, 2001, p. 53).

Aqui, podemos pensar na angústia do menino, nesse momento de “travessia”, em que o mundo infantil começa a se mostrar mais complexo em relação aos seus próprios sentimentos: a tristeza e decepção diante da morte do peru lhe parece talvez um exagero, ao mesmo tempo em que não entende como algo tão belo podia ser morto pelos outros, os adultos.

Como uma queda do paraíso, concomitantemente a essa ingenuidade a personagem Menino se depara com elementos reais da vida. O menino realiza, assim, sua travessia pela desilusão, ficando às margens da alegria tão desejada e que talvez não possa mais alcançar.

Sem entender o porquê dos adultos fazerem aquilo, o Menino pressente que a morte da ave não era a melhor coisa a ser feita. A alegria se desfez. Em consequência da viagem e do espaço que ele passa a ocupar, a observação do ocorrido leva o menino a passar por um

momento de reflexão e aprendizagem. Há uma oposição entre o mundo adulto e o infantil, que é sobrepujado por aquele. Podemos, metaforicamente, relacionar essa travessia com a construção da cidade grande tomando o lugar da natureza, dois movimentos em contraposição, o progresso que gera a morte da natureza que gera a vida. A civilização que chega à construção da grande cidade, destruindo matas, derrubando árvores, representa a vida adulta também chegando para o menino de maneira abrupta, rompendo com a infância representada pela natureza e pelo mundo onírico.

Sua fadiga, de impedida emoção, formavam 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 (ROSA, 2001, p. 53).

O mundo da civilização, espaço hostil, racional, cheio de máquinas se opõe ao mundo lúdico infantil, integrado à beleza e à harmonia da natureza. Agora o menino experiencia o luto pela morte do peru. Na tentativa de elaborar esse sentimento, ele se culpa e sente remorso:

De volta, não queria sair mais ao *terreirinho*, lá era uma saudade abandonada, um certo remorso. Nem ele sabia bem. Seu *pensamentozinho* estava ainda na fase hieroglífica. [...] E – a nem espetaculosa surpresa – viu-o, suave inesperado: o peru, ali estava! Oh, não. Não era o mesmo. Menor, menos muito. [...] Sua chegada e presença, em todo caso, um pouco consolavam (ROSA, 2001, p. 54, grifos nossos).

Nesse trecho, há o uso do diminutivo característico da linguagem do mundo infantil, (*terreirinho*, *pensamentozinho*) somado ao pensamento primitivo, da nomeação da coisa, hieroglífico. Há também uma breve descrição do pensamento infantil que, ainda em formação e ligado ao primordial, mantém a ilusão de que o primeiro peru estivesse vivo. Embora ao novo peru faltasse, “em sua penosa elegância o recacho, o englobo, a beleza esticada do primeiro. Sua chegada e presença, em todo caso, um pouco consolavam” (ROSA, 2001, p. 54). O segundo peru permitiu que sua tristeza fosse amenizada. Mais uma vez há a oposição ao mundo prático adulto, como também a falta de distinção (percepção adulta) do ser único com o qual o menino desenvolve uma relação afetiva. O primeiro peru é único porque o menino o amou, o outro é uma reprodução – sem a carga de sentimento – e não tem o mesmo significado para o menino, que não estabeleceu nenhuma relação afetiva com ele. Para o adulto todos são iguais e servem a um mesmo propósito prático: alimento.

Rosa demonstra o processo de elaboração do luto revelando que “alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma” (ROSA, 2001, p. 54). O processo

de elaboração do luto, segundo Freud, é doloroso. Cada lembrança ou associações ao objeto perdido exige grande restauração da energia psíquica. “Aumentar-lhe a alma” pode ser compreendido como essa restauração psíquica.

Em que consiste, portanto, o trabalho que o luto realiza? Não me parece forçado apresentá-lo da forma que se segue. O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, o que exige que toda a libido de suas ligações com aquele objeto seja retirada. Essa exigência provoca uma oposição compreensível – é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já lhes acena. Esta oposição pode ser tão intensa a ponto de dar lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que suas ordens não possam ser obedecidas de imediato. Elas são executadas pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia catexial, prolongando-se psiquicamente, nesse meio-tempo, a existência do objeto perdido. Cada uma das lembranças e expectativas isoladas através das quais a libido está vinculada ao objeto é evocada e intensamente catexizada e o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas [...]. Contudo, o fato é que, quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido. (FREUD, 1996, p. 237)

Quando o processo de elaboração do luto é bem-sucedido, a imagem interna que permanece é benigna e pode assumir a forma de imagens reconfortantes, e o enlutado pode novamente ter sua energia libidinal livre.

Ainda vivenciando o luto, o menino descobre que a ave estava bicando a cabeça degolada da outra e demonstra um sentimento de ambiguidade, se doendo e se entusiasmando. Ele não entende, mas o mundo naquele momento revela que na natureza não existe violência e sim sobrevivência. O animal não tem sentimento nem a consciência de sua atitude, agindo apenas instintivamente para saciar sua fome. Há um confronto entre o mundo da cultura, que elabora sentido ético e moral em suas ações, e o mundo natural, em que não há sentimento ético, mas apenas a necessidade de sobreviver.

Perante tanta adversidade e chamamento para o mundo adulto, o menino vê o primeiro vagalume vindo da mata. Novamente ele se depara com o novo, o inesperado sinalizando que a infância ainda não se foi e que a Alegria, apesar de tudo, pode regressar. “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, 2001, p. 55). A “beleza” se apresenta ao menino em imagens tão distintas quanto um peru, a natureza exuberante e um vagalume. É como se ele descobrisse também que são muitos os lugares, muitos os tamanhos, muitos os formatos pelos quais se pode chegar à Alegria, que será sempre outra, e será sempre “vez em quando”, pois que nunca contínua.

Assim, o vagalume foi escolhido como novo objeto de contato com a beleza. Mesmo com sua luz intermitente, “vez em quando” sim, “vez em quando” não, ele lança sua luz sobre o Menino e ilumina o seu mundo.

A viagem real empreendida pelo menino nesse primeiro conto proporciona a ele outra viagem, metafórica, em que a personagem navega, a princípio, pelo mundo infantil, com suas alegrias e belezas, um mundo de sonhos de onde o menino parece não pretender acordar, mas do qual há uma queda brusca através da revelação da morte. A respeito dessa falta de linearidade, Paulo Rónai afirma que

Se quiséssemos representar a ação por uma linha [...], ela daria uma curva ondulante, de acordo com as oscilações do pensamento do Menino. [...] Quando, pela primeira vez, a intuição da intensidade do existir o leva a um auge, dá-se uma queda brusca, pela revelação da morte individual; vislumbrada uma possível compensação da vida da espécie, ei-lo em nova ascensão. Mas só por pouco tempo esse avatar lhe parece um remédio ao caos, pois outro mistério, revelado no ódio do bicho vivo ao morto, remergulha-o no abismo. Encadeados os enigmas sucedem-se e essa percepção aterra e consola sucessivamente (RÓNAI, 2001, p. 27).

Portanto, a personagem segue nessa curva ondulante que resvala entre a alegria e a desilusão, entre a esperança e o desespero, entre o simples e o misterioso e que podemos associar ao mundo infantil e ao mundo adulto. A onda, em uma curva descendente, começaria no ápice com o contentamento, desceria até a desilusão para posteriormente ascender ao contentamento. Ou seja, “a viagem inventada no feliz” (ROSA, 2001, p. 49) culmina invertidamente na morte do peru e retorna para “outra vez em quando, a Alegria” (ROSA, 2001, p. 55). Da infância fazem parte o sonho, a beleza e a alegria. Ao mundo adulto resta a dura realidade e a tristeza, pois o adulto, muitas vezes, sufoca e racionaliza seus sentimentos infantis.

O último conto, “Os cimos”, inicia-se remetendo ao primeiro, indicando uma continuidade. Começa com a mesma personagem, o Menino, fazendo, pela segunda vez, nova viagem ao mesmo local da primeira, o lugar onde se construía a grande cidade.

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 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. (ROSA, 2001, p. 224)

O início dos dois contos demonstra uma relação invertida com o começo das fábulas, “Era uma vez”, e seu sentido imaginativo na estória de Rosa. Essa inversão pode significar que na primeira estória ainda há um menino (a infância) em seu sentido primário, original, em confluência com a natureza, ainda sem contaminação com o mundo adulto racional. Agora,

na segunda viagem, o menino já é capaz de dissimular – “fingia apenas que sorria” (ROSA, 2001, p. 224) – cresceu, está mais integrado ao mundo adulto. O menino já não é o mesmo da primeira viagem e parte para uma segunda experiência. Outra era a vez, outra era a viagem, ainda que o percurso físico fosse o mesmo.

Mais uma vez a viagem proporciona outras possibilidades. Dessa vez, ao contrário da primeira, já começava de maneira diferente. Seguindo a imagem destacada por Rónai de uma curva ondulante, esta agora dá continuidade à onda, descendo para o desalento. O menino está sendo afastado da mãe enferma. O motivo da sua viagem não é mais a alegria de viajar de avião e conhecer novos lugares, e sim uma tentativa de evitar que ele compartilhe o sofrimento da mãe. Mas seu pensamento não se desliga dela em momento algum. Ele desconfia dos adultos:

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 revistas, sabia que o Tio não estava sendo de todo sincero. (ROSA, 2001, p. 225)

Assim como na primeira vez, a viagem possibilita novas reflexões. O Menino vai percebendo o mundo real, adulto, e sua fantasia vai dando lugar ao medo, ao pesar. Passou por um processo de aprendizagem: sabe simular e sabe reconhecer a simulação do mundo adulto.

A Mãe e o sofrimento não cabiam de uma vez no espaço de instante, formavam avesso – do horrível do impossível. Nem ele entendia, tudo se transtornando então em sua cabecinha. Era assim: alguma coisa, maior que todas, podia, ia acontecer? (ROSA, 2001, p. 225)

“Tudo se transtornando” é a representação perfeita da “travessia” de Guimarães Rosa: o uso do gerúndio revela a transformação em plena atividade, constante.

Ainda que no primeiro conto o menino tivesse contato com a tristeza em consequência da morte do peru, percebe-se que em seu universo infantil a fantasia impera, pois, ao não compreender o que se passa, cria explicações e associações para fatos aparentemente desconexos, demonstrando a falta de maturidade típica da idade. Relacionando este aprendizado da morte do peru com a possível morte da mãe, percebe-se que a vivência só é obtida por meio da viagem, que marca a saída de um espaço caseiro, representante do universo do “eu”, para um espaço urbano, o “espaço do outro”. A saída de um “eu” ensimesmado e o retorno de um “eu” modificado só foi possível por meio do deslocamento espacial. A volta do homem à natureza permite que ele se integre a ela, se entendendo como parte desta, submetido a ela, pois ele é mortal, como o peru.

Nem valia espiar, correndo em direções contrárias, as nuvens superpostas, de longe ir. [...] O Tio, com uma gravata verde [...] decerto não deveria ter posto uma gravata tão bonita, se à Mãe o perigo ameaçasse. (ROSA, 2001, p. 225)

O verde da gravata pode representar a natureza, a beleza e, em consequência a alegria. A mesma alegria que, no primeiro conto, o deixou extasiado quando, deslumbrado pela natureza, viu pela primeira vez a cobra também verde. Não pode reaparecer para representar a dor e a tristeza.

Ele questiona a verdade, a gravata bonita em contraste com o perigo da morte que, além de uma tentativa de se confortar, é a maneira que ele encontra de construir o pensamento, recorrendo aos conhecimentos que ele já possui. Ele associa o verde à beleza porque é justamente essa a imagem da beleza que já está para ele construída, e a beleza associa-se à alegria, e não à tristeza. Para o menino o belo não combina com a doença, a possível morte.

Nesse conto aparece a figura de um macaquinho, utilizado como objeto transicional²⁵, que reflete as angústias do menino.

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 pobre macaquinho, tão pequeno, sozinho, tão sem mãe (...). (ROSA, 2001, p. 225-226)

Essa é uma reflexão que revela o amadurecimento do menino ao pensar sobre a vida. A constatação de que nada é estático e que estamos sempre sujeitos às intempéries da vida, que corre a nossa revelia. Não há como estancar a felicidade para sempre. A vida é como uma viagem, que passa por diversos caminhos, entre alegres e sombrios. A vida é travessia.

Ele chega a conclusões adultas e projeta seus sentimentos infantis no macaquinho, como se a ele não fosse permitido ter essas angústias de criança. Em suas profundas reflexões, percebe a fragilidade da existência humana, realçada pela condição enferma da mãe, e pondera sobre a relação do tempo com a vida. Questiona a possibilidade de se viver “concertado” (e não consertado), comparando a vida com um grande concerto instrumental, pois, conforme o próprio Rosa já afirmara anteriormente, em *Grande Sertão: veredas*, “o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam” (ROSA, 2006, p. 39). Há um desejo, como diz Riobaldo, que gostaria que as coisas ocupassem um

²⁵ Termo utilizado pelo pediatra e psicanalista Donald Winnicott para designar um objeto que parece exercer, para o infante, a função de substituto da mãe. (WINNICOTT, 1975, p. 80)

lugar certo, o bem longe do mal e o certo longe do errado; mas ele constata que o “mundo é muito misturado”, situação que o deixa um tanto angustiada, mas consciente da vida como ela é. A ideia do “concertado”, do “poder viver direito”, traduz a esperança do menino de que poder viver direito seria sair das ondulações e entrar numa linha reta apenas de alegria e harmonia.

O conto termina com a viagem de volta à casa da mãe, que finalmente estava curada. O menino estava ansioso e impaciente pelo retorno e o tempo parecia estar parado. Ele já não era o mesmo. Estava, definitivamente, no caminho dolorido do crescimento na direção do universo adulto:

Ainda que a gente quisesse, nada podia parar, nem voltar pra trás, para o que a gente já sabia, e de que gostava. [...] O Tio ressonava. O macaquinho, quase também, feito um muito velho menino. (ROSA, 2001, p. 227)

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, 2001, p. 233)

Finda a narrativa e o Menino, crescido, após ter passado por tantas revelações e elaborações, de processos conscientes e inconscientes, percebe também que o ciclo da vida não se fecha, que a viagem, em seu sentido mais amplo, não terminaria ali:

“Chegamos, afinal!” – o Tio falou.

– “Ah, não. Ainda não...” – respondeu o Menino.

Sorria fechado: sorrisos e enigmas. E vinha a vida (ROSA, 2001, p. 234).

Como sua indiscutível sensibilidade, ao começar e terminar o livro *Primeiras Estórias* com a personagem Menino, Rosa compartilha com ele sua travessia pelo amadurecimento. O Menino começa às margens e termina nos cimos. O autor/narrador se aproveita do aprendizado da criança para ensinar e aconselhar o leitor. Como nos diz Walter Benjamin, o conto é o primeiro conselheiro das crianças e o primeiro verdadeiro narrador.

“E se não morreram, vivem até hoje”, diz o conto de fadas. Ele é ainda o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador do conto de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. (BENJAMIN, 1994, p. 215, grifos do autor)

Da mesma maneira que acontece com o processo que fazemos com a criança de contar uma história com o objetivo de proporcionar a ela elaborar seus conteúdos internos. Rosa também faz o mesmo caminho, porém colocando a própria criança na história. O processo que o menino poderia passar através do conto, ele passa no conto: “O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico”

(BENJAMIM, 1994, p. 215). Assim desde a infância, uma das funções do conto para os homens era protegê-los do mito ensinando às crianças a “enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância”. (BENJAMIM, 1994, p. 215).

3.4 Era outra vez, o Mito

Em artigo intitulado “Candido, leitor de Rosa: crítica e crítica (do) por vir”, Sérgio Luiz Prado Bellei e Claudia Campos Soares ressaltam que a tendência geral da crítica rosiana foi separar história e mito, enfatizando sentidos dominantes. Os autores observam que entre os estudos de *Grande sertão: veredas* que privilegiaram a história destaca-se *As formas do falso*, de Walnice Nogueira Galvão, ao passo que entre os que enfatizaram, no romance rosiano, o caráter de mundo que se abre “às regiões da alma e do cosmo” (CANDIDO, 1983, p. 252), estão os de Benedito Nunes (1983), Heloísa Vilhena de Araújo (1996) e Francis Utéza (1994). (Cf. BELLEI; SOARES, 2011, p. 99)²⁶. Em “O homem dos avessos”, Antonio Candido apresenta, paralelamente a uma perspectiva histórico-social, o caráter mítico da obra rosiana – principalmente naquela que é considerada sua obra mais importante, *Grande sertão: veredas* –, desvelando a capacidade do autor em transfigurar o sertão. Ele afirma que

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, – tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns sem os quais a arte não sobrevive: dor, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que, na verdade, o sertão é o mundo (CANDIDO, 1983, p. 295).

Bellei e Soares observam que Candido, no texto citado, enfoca particularmente a dimensão sociológica do romance rosiano, construindo um mundo ao mesmo tempo histórico e ficcional em que a lei não se faz sentir. Assim, ele percebe o sertão na obra de Rosa como um retrato comparável com a realidade histórico-social brasileira (Cf. BELLEI; SOARES, 2011, p. 99) por meio da ficcionalização dessa realidade, pois, no entendimento do crítico, a integridade da obra não permite dissociar a estética do social, só sendo possível compreender

²⁶ No trabalho *Cronos Acorrentado: cultura histórica, tempo e memória nos contos de João Guimarães Rosa*, a historiadora Amanda Teixeira da Silva afirma, ao discutir como esses elementos aparecem na obra do autor, que “Se, na Europa, muitos estudiosos chegaram a pensar que a obra rosiana se tratava de ficção em seu estado mais puro, de uma espécie de ‘realismo mágico’, no Brasil parece ter se dado fenômeno contrário, pois numerosos pesquisadores consideraram a literatura de Rosa como uma versão da história do Brasil vestida com a máscara e a fantasia da ficção.” (SILVA, 2011, p. 106).

a obra literária “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2000, p. 4). Desse modo, na perspectiva do crítico, fundem-se fatores externos e a estrutura da obra:

[...] tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2000, p. 5-6, grifos do autor.)

Além de representar fatos históricos, a própria realidade, Rosa traz também para seu texto algo muito próprio de si mesmo: a crença, a religiosidade que, “[...] para ele, não era matéria teológica, sim intuição e sentimento do universo: o mundo e, nele, a radiosa aventura humana. A obra de Rosa, para quem saiba ler, é um ato que busca a santidade do homem” (OLIVEIRA, 2004, p. 481-482).

É pertinente afirmar que Guimarães Rosa consegue abarcar esses aspectos complexos em sua obra e, a cada vez que o leitor se depara com os textos, descobre elementos novos. Esses elementos novos se devem muito à prática do autor em evidenciar o ilógico, que abre muitas possibilidades de interpretação. O próprio autor explicita, em entrevista a G. Lorenz, a importância do ilógico, do inacreditável, ao dizer que

A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada. Deixa de lado componentes importantes, pois, quer se queira quer não, o homem não é composto apenas de cérebro. Eu diria mesmo que, para a maioria das pessoas, e não me excetuo, o cérebro tem pouca importância no decorrer da vida. O contrário seria terrível: a vida ficaria limitada a uma única operação matemática, que não necessitaria da aventura do desconhecido e inconsciente, nem do irracional. Mas cada conta, segundo as regras da matemática, tem seu resultado. Estas regras não valem para o homem, a não ser que não se creia na sua ressurreição e no infinito. Eu creio firmemente. Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça. Pense nisto: o amor é sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica. (ROSA apud COUTINHO, 2002, p. 112)

Portanto, a partir de sua própria afirmação, pode-se compreender a importância que o irreal, ou talvez o inexplicável, tem para ele. O caráter mítico já observado por tantos estudiosos, essa visão cósmica, é descrita por Coutinho como parte inseparável de um todo em que o metafísico e o real convivem em harmonia:

O *mythos*, na obra de Rosa, não é um elemento *per se*, mas parte do complexo mental do sertanejo, e, como tal, não exclui o *logos*, infringindo as leis da verossimilhança. Estes dois elementos, o *mythos* e o *logos*, longe de excludentes, convivem o tempo todo [...] em conflito incessante e insolúvel. (COUTINHO, 2002, p. 117)

Franklin Oliveira explica que “a palavra latina deriva, por sua vez, do grego *mystikós*, originário de *mystés*, sacerdote iniciado no sagrado, e este de *myen*, iniciar; de *myeo*, enclausurar, cerrar. De *myeo*, mística e, também, mistério” (OLIVEIRA, 2004, p. 496-497, grifos do autor). Oliveira pontua que, também no conto “O burrinho pedrês”, o animalzinho Sete-de-Ouros é apresentado por Rosa com as pálpebras sempre semicerradas, e que esse detalhe de sua feição externa seria um reflexo de sua condição interna, de uma vida contemplativa, com os olhos fechados para a realidade. O burrinho comunica-se com mistérios insondáveis. (Cf. OLIVEIRA, 2004, p. 496-497).

É fundamental, portanto, considerar os aspectos míticos e culturais que envolvem a obra rosiana, assim como atentar para as características linguísticas de sua narrativa, com destaque para os regionalismos e neologismos.

O estudioso Andre Jolles, em sua mais famosa obra, *Formas simples*, diz que não é simples definir mito. Ele afirma que

O homem pede ao universo e aos seus fenômenos que se lhe tornem conhecidos, recebe então uma *resposta*, recebe-a como *responso*, isto é, em palavras que vêm ao encontro das suas. O universo e seus fenômenos fazem-se conhecer.

Quando o universo se cria assim para o homem, por *pergunta e resposta*, tem lugar a Forma a que chamamos Mito. (JOLLES, 1976, p. 84, grifos do autor)

Os mitos são inspiradores em diversas civilizações. Através de suas simbologias servem de estímulo às manifestações culturais, artísticas ou religiosas dos povos, desde os mais antigos até os atuais que, não conseguindo explicações para todos os fenômenos, acabam recorrendo aos mitos como, por exemplo, em suas concepções de criação do universo.

O crítico literário ucraniano Eleazar *Mielietinski*, em seu livro *A Poética do Mito*, aponta que a vida do homem está em constante desordem. A mitologia tem a função principal de possibilitar que ele encontre equilíbrio nessa desordem e, conseqüentemente, perceba seu lugar no mundo.

A mitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações). A mitologia não só não se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva

está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora definida, voltada para um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem. *A transformação do caos em cosmos constitui o sentido fundamental da mitologia*, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético. (MIELIETINSKY, 1987, p. 196, grifos nossos)

Quando relacionado à arte da literatura, o mito sai de um formato muitas vezes fragmentado e com pouca coerência e possibilita a expressão de coisas antes praticamente inexprimíveis. O mito, assim como a literatura, promove o encontro do sujeito com sua cultura e transforma-se em gêneros literários, como a fábula e o conto. Assim, permite a reflexão e o questionamento acerca do destino do homem, tanto individual quanto coletivamente.

Entendemos que os mitos se referem sempre a realidades arquetípicas²⁷. Todos os homens passam por algumas situações semelhantes ao longo de sua vida, pois elas são decorrentes de sua condição de seres humanos. Os mitos funcionam, assim, como explicações ou esclarecimentos que ajudam na promoção de mudanças psíquicas pelas quais o homem passa, tanto no âmbito individual como no coletivo, no contexto cultural em que ele está inserido.

Dada a relevância da questão mítica em *Primeiras Estórias*, Ana Paula Pacheco dedicou ao tema sua dissertação, posteriormente publicada em forma de livro, *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*, valorizando os aspectos simbólicos presentes nos 21 contos que compõem a obra, publicada em 1962. O título da coletânea de contos retoma o início deste texto, pois traz o vocábulo “estória” e sua carga de sentidos. Em seu estudo, Pacheco utiliza o primeiro e o último contos de *Primeiras estórias*, “As margens da Alegria” e “Os cimos”, respectivamente, para delinear o caráter mítico presente nessas narrativas. Para a autora, o mito é inicialmente entendido como uma tentativa de se contrapor à realidade objetiva e surge na dobradiça do foco narrativo, alternando mentira e sabedoria,

mas também como mentira (que é) histórica, ou seja, visada do mundo que revela, no seu modo de entender/suprimir a História, contradições sociais

²⁷ O conceito de arquétipos na Psicologia, desenvolvido por Carl Gustav Jung, discípulo de Freud, “constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as ‘motivos’ ou ‘temas’; na psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de LEVY-BRÜHL e no campo das religiões comparadas foram definidas como ‘categorias da imaginação’ por HUBERT e MAUSS. ADOLF BASTIAN designou-as bem antes como ‘pensamentos elementares’ ou ‘primordiais’. A partir dessas referências torna-se claro que a minha representação do arquétipo – literalmente uma forma preexistente – não é exclusivamente um conceito meu, mas também é reconhecido em outros campos da ciência.” (JUNG, 2000, p.53-54)

verdadeiras. O mítico como resposta a mudanças, como leitura do processo social, como resguardo de uma cultura; enfim, como atraso e simultaneamente como resposta a um “processo” desigual. (PACHECO, 2006, p. 19)

Com relação aos contos de fada, dois trechos, do início e do final da primeira narrativa, “As margens da alegria”, “lembram a velha forma liminar, ‘Era uma vez’, gerando expectativa de parentesco com a forma simples do conto maravilhoso (*Märchen*)”²⁸ (PACHECO, 2006, p. 32):

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, 2001, p. 49)

Era, outra vez em quando, a Alegria. (ROSA, 2001, p. 55)

Nesses dois trechos, pode-se perceber a referência à forma simples do conto maravilhoso explicitada por Pacheco, a qual corresponderia, segundo Nelly Novaes Coelho, a “[...] determinadas narrativas que, há milênios, surgiram anonimamente e passaram a circular entre os povos da Antiguidade, transformando-se com o tempo no que hoje conhecemos como tradição popular”. (COELHO, 2000, p. 164).

Franklin Oliveira também ressalta a conotação fabular em outras obras de Rosa. Em seu estudo que integra o livro *A literatura no Brasil*, o autor, entre outras estórias, comenta sobre a novela “O burrinho pedrês”, de *Sagarana*, ressaltando que Rosa utiliza, na abertura do conto, um recurso que nos remete aos contos de fada.

“Era um burrinho pedrez miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo. Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão...” Toda esta linha, que se abre como nos contos de fada, é, no que se refere à procedência do burrinho, de pura indeterminação. (OLIVEIRA, 2004, p. 469)

E, ainda sobre o mesmo conto, Oliveira acrescenta:

A novela termina como começara: feição de conto de fadas, fábula ou parábola. O burrinho acasala-se no espesso bovino, procura de calma, repouso e solidão; mais: espécie de descida à raiz íntima, no calor compacto, ao escuro elemental. (OLIVEIRA, 2004, p. 499)

Apesar do caráter fabular a que nos remetem o início e o final do primeiro conto, a “estória” é aportada em uma experiência concreta descrita por Rosa. Ele havia feito uma

²⁸ Pacheco cita a palavra *Märchen* conforme explicada por A. Jolles no capítulo “O Conto”, de seu livro *Formas simples*. Sob o verbete consultado no Duden (Deutsches Universal Wörterbuch) [...] Märchen parece de fato ser a forma diminutiva de Mär, abrigando dois significados convergentes: 1) narrativa transmitida pelo povo, na qual personagens e forças sobrenaturais intervêm na vida dos homens e onde, na maioria das vezes, o bem ao final é recompensado e o mal punido: os contos dos Irmãos Grimm (die Märchen der Brüder Grimm). 2) história incrível, inventada [como desculpa]: não me venhas com tuas histórias! (TRUSEN, 2009, s/p).

viagem a Brasília,²⁹ e em algumas passagens do conto relata sua impressão da construção da grande cidade. Portanto, é interessante notar que há, nessas narrativas, uma história incorporada que serve de pano de fundo para que o conto se desenrole: a data, a descrição da paisagem local (relevo, vegetação), os relatos do autor. A descrição objetiva se embaralha na descrição imaginária, portanto mais subjetiva, da narrativa do menino: “Dali podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores? [...] Isso foi o que abriu seu coração. Aqueles passarinhos bebiam cachaça?” (ROSA, 2001, p. 51)

Dessa forma, pode-se notar que há uma aura de ingenuidade que permeia o primeiro conto e se estende posteriormente pelo segundo: a viagem de avião é um sonho, ele vai às alturas no sentido real e figurado. Para toda movimentação real há uma referência ao idílico.

Há muitas referências que induzem ao pensamento mítico nos contos. Todas as vezes que o autor quer se referir ao mundo dos sonhos traz elementos como céu, nuvem, azul, ar, aves, insetos. Paradoxalmente, às coisas reais são traduzidas por terra, campos, vermelho, pardo. A alegria e a luz em contrapartida com a tristeza e a sombra. A luz do vagalume, ao final do primeiro conto, nos mostra um ato de fé, como se a luz fosse algo divinal que aparece para trazer a esperança: “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria.” (ROSA, 2001, p. 55). Após a tristeza, o menino teria de volta, então, a Alegria.

Se levarmos em consideração a luz como símbolo da alegria, da vida e da esperança e a escuridão como a tristeza, a dor e a morte, o ato de acender e apagar do inseto revela a própria vida do Menino, que vai do feliz ao infeliz, permeada de luz e sombra como o piscar do vagalume. Só é possível ver a luz do vagalume no escuro, ou seja, só nos damos conta da dimensão da alegria quando estamos diante da tristeza. Como a criança ao passar por essa vivência descobre o mundo e se transforma, só a partir do simbólico a experiência vivenciada pode ganhar sentido, como diz o Menino já em “Os cimos: “Tudo era, todo-o-tempo, mais ou menos igual, as coisas ou outras. A gente, não.” (ROSA, 2001, p. 225).

²⁹ Em 1958, no começo de junho, Guimarães Rosa viaja para Brasília, e escreve para os pais: “Em começo de junho estive em Brasília, pela segunda vez lá passei uns dias. O clima da nova capital é simplesmente delicioso, tanto no inverno quanto no verão. E os trabalhos de construção se adiantam num ritmo e entusiasmo inacreditáveis: parece coisa de russos ou de norte-americanos”... “Mas eu acordava cada manhã para assistir ao nascer do sol e ver um enorme tucano colorido, belíssimo, que vinha, pelo relógio, às 6 hs. 15’, comer frutinhas, na copa da alta árvore pegada à casa, uma tucaneira, como por lá dizem. As chegadas e saídas desse tucano foram uma das cenas mais bonitas e inesquecíveis de minha vida.” (NOGUEIRA JR, 2016, s/p).

Também dentro do paradoxo luz e sombra, a passagem do tucano em “Os cimos”, é considerada por Pacheco um processo em que “decantam-se as leis da vida e da morte, enquanto o mundo perde sua aura” (PACHECO, 2006, p. 37). Para a autora a chegada diária da ave ensina ao Menino a “sobrevivência e a gratuidade da beleza, a despeito da morte que espreita” e “refaz um trajeto mítico numa trajetória individual” (PACHECO, 2006, p. 37).

Kathrin Rosenfield, em seu livro *Desenveredando Rosa: a obra de J.G. Rosa e outros ensaios rosianos*, comenta a habilidade rosiana em dosar realismo prosaico e magia. A crítica diz que

Os devaneios oníricos, êxtases e loucuras sempre brotam no “chão” da sóbria realidade [...] É a combinação desses extremos – de um lado, a mais estrita precisão realista, do outro, o desejo fervoroso e quase místico de alcançar uma outra realidade, o plano das ideias – que confere sentido à distinção com a qual Rosa se distancia do realismo fantástico ou mágico latino-americano [...] (ROSENFELD, 2006, p. 141).

Nesse sentido, nota-se que a realidade, a história, vai cedendo lugar à estória e esta vem carregada de notas míticas. A construção de Brasília ligada ao processo de modernização brasileira da época é muito bem retratada no conto com sua contrapartida: a destruição das matas pelos tratores que passam abrindo espaço, derrubando árvores. Para crescer é preciso abdicar de certas coisas em detrimento de outras. Da mesma forma acontece subjetivamente com o Menino. À medida que vai se deparando no conto com a realidade crua da vida, ele sofre e abre mão de seu mundo fantasioso para crescer.

Wagner Fredmar Guimarães descreve um desses momentos de amadurecimento do Menino, quando, no conto “Os cimos”, se recusa a aceitar a captura do tucano:

[...] para consolá-lo da tristeza por que passava, decidem capturar o tucano [...], mas o Menino diz “Não e não!”. Ele não quer o tucano preso, [...]. Ou seja, ele decide como quer as coisas, já que para ele o tucano solto é que traz o encanto; o Menino age de modo diverso de “Às margens da alegria”, aqui ele sabe o que precisa e toma a decisão, isso não cabe a terceiros que querem lhe poupar dos possíveis sofrimentos da realidade prosaica. (GUIMARÃES, 2015, p. 9)

A morte do peru, por sua vez, funciona como um rito iniciático em que a personagem é colocada perante o mundo adulto, que ainda soa para ele como misterioso, mas a partir do qual ele começa a vislumbrar contratempos. A passagem do mundo infantil para o adulto é vista como um fio tênue, e quando se percebe já se iniciou a travessia.

A trajetória dos dois contos em questão mostra como as emoções do menino vão de um extremo ao outro. Caracterizando o rito de passagem, no primeiro conto a personagem está vivendo um momento de puro êxtase e as circunstâncias da vida o levam à tristeza.

No último conto, a emoção se inverte. O Menino já está triste e encontra novamente a esperança, que ele compartilha com as outras personagens e, por via da leitura, também com o leitor.

Essa ligação que o homem possui com seus semelhantes e que lhes permite compartilhar sentimentos e experiências comuns é mediada pelos mitos, que têm esta função: é como se, através deles, fosse mais fácil para o homem identificar suas questões no outro, compreender parte da existência e finalmente superar conflitos.

Nessa perspectiva, pode-se pensar no hábito de contar “estórias” para as crianças. Através das “estórias” é possível proporcionar à criança a possibilidade de elaboração de seus conflitos, fazendo-a aceitar e entender fatos muitas vezes incompreensíveis para ela. Em cada cultura existem mitos que explicam a criação do mundo, que são atemporais, “estórias” que são contadas há séculos e que justificam muitas crenças. Assim como os contos de fada, que perpassam gerações, proporcionando àqueles que os ouvem um alento e uma transformação interna inconsciente.

A História e a Estória coexistem nas narrativas rosianas em perfeita harmonia. As fronteiras entre o histórico e o mito são tênues, por vezes, imperceptíveis. Rosa, talvez por habilidade inata ou por intuição, demonstra sua preocupação em registrar a identidade do povo através da escrita, traduzindo para a prosa as aventuras e relatos orais ouvidos ou até mesmo vivenciados por ele. Em seus contos a realidade brasileira, a religiosidade, as tradições populares – as histórias – estão inseridas nas “estórias” de forma suave e inseparável. Porém, não há, em sua narrativa, respostas acabadas nem acontecimentos mágicos para o término de nenhum drama humano. Todo mistério e toda mágica proporcionam, talvez, um constante recomeço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eu quase que nada não sei.
Mas desconfio de muita coisa.
Guimarães Rosa³⁰*

O propósito desse trabalho foi compreender como ocorre o processo de amadurecimento do indivíduo através da análise dos contos “As margens da alegria” e “Os cimos” de João Guimarães Rosa. Especificamente no estudo dos dois contos de *Primeiras estórias* pretendeu-se analisar o percurso de crescimento da personagem principal “Menino” desde uma infância ingênua e sonhadora até sua percepção do mundo e sua crua realidade.

As estórias contadas no livro trazem a conotação ficcional que Rosa fez questão de diferenciar ao problematizar a utilização do termo “estória” e não “história”, embora possamos constatar traços de realidade certificados por cartas e entrevistas dele próprio. Guimarães Rosa era um escritor ficcional, porém sua história pessoal é marcada por narrativas orais que aparecem transfiguradas em sua obra, fundindo assim ficção e realidade.

Nos contos estudados, diante de situações novas, a personagem experimenta uma mudança interior. Há uma busca de identidade, de autoformação, elementos característicos do “romance de formação” (*Bildungsroman*), que trata da questão da formação do indivíduo em seu contexto histórico, do desenvolvimento de seu potencial emoldurado por um cenário social (Cf. MAZZARI, 1999, p. 67).

Ainda que este trabalho tenha tratado de contos, o processo de transformação da personagem contém elementos do romance de formação. Portanto, pode-se pensar aqui em “narrativa de formação”. Mais do que isso, pode-se pensar – nestas narrativas rosianas – em “viagem de formação”, pois é ela, a viagem, o agente da transformação da personagem.

Constatamos que viagem/travessia é elemento fundamental para que toda transformação aconteça na vida do Menino de Rosa, pois é através dos elementos característicos da viagem, como a partida e a chegada, e principalmente o meio, que se revela, além de todos os fatores externos, o conhecimento do próprio eu. O tema da viagem para Guimarães Rosa, muitas vezes, é o marco inicial de suas narrativas. Porém, sua minúcia e seu perfeccionismo ao descrever as travessias se traduzem poeticamente e permitem que o leitor embarque em uma viagem própria dentro da obra e perceba uma mistura de realidade e ficção. Citando o autor – “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2006, p. 60) –, Silvana Oliveira constata que “só depois da travessia é que é possível

³⁰ ROSA, 2006, p. 15.

compreender o que aconteceu no meio... Riobaldo ensinava e o menino de “Os cimos” está aprendendo.” (OLIVEIRA, 2003, p. 142).

Por exemplo, pode-se perceber que o Menino, no início do primeiro conto, demonstrava uma ingenuidade com relação aos fatos da vida, até então desconhecidos para ele. A partir de suas vivências, em que se depara com a morte, a doença, a alegria e a esperança, ele passa a enxergar o mundo com novas perspectivas. Esse novo olhar permite que ocorram, também dentro dele, mudanças que se refletem na sua maneira de se comportar e de se relacionar com os outros. Ele não adota uma postura estagnada perante a vida, muito pelo contrário, percebe-se um constante enfrentamento diante dos obstáculos

Para expressar todas essas mudanças na vida do Menino, Rosa lança mão de recursos que lhe são característicos, principalmente um grande conhecimento não só da língua portuguesa como de outras (falava alemão, chinês, francês, húngaro, inglês, italiano, romeno e russo³¹). É este conhecimento que lhe permite criar neologismos e, como era seu objetivo, utilizar a palavra de forma pura, conforme ela nasceu e assim transformá-la em poesia.

Ainda que Walter Benjamin diga que o conto é o primeiro conselheiro das crianças, percebemos que o autor não intenciona proporcionar ao leitor modelos de atitudes e valores, mas, de forma ora subjetiva, ora objetiva, demarca posturas da personagem, demonstrando como foi possível para o Menino aprender com as situações impostas pela vida.

A polaridade de sentimentos com relação a si e ao mundo é notada quando comparamos o primeiro e o último conto. No primeiro, a personagem sente-se alegre, percebe a alegria de todos, está de olhos bem abertos para o mundo, como se quisesse engoli-lo. No segundo conto, sente-se triste e percebe a tristeza nos demais, desconfiando das manifestações de alegria, fecha os olhos porque quer dormir. Não vê as novidades da mesma forma. N’“As Margens da alegria” o “pensamentozinho” do Menino, ainda na “fase hieroglífica”, (ROSA, 2001, p. 227) é processado através das imagens da natureza e absorvido ingenuamente. Já n’“Os cimos”, o raciocínio lógico toma o lugar da ingenuidade, a bela natureza dá vez a um mundo hostil e percebemos que o menino agora cresceu, pois dá voz as suas descobertas de forma mais madura: “Ainda que a gente quisesse, nada podia parar, nem voltar pra trás, para o que a gente já sabia, e de que gostava” (ROSA, 2001, p. 227)

Através de suas memórias advindas de Cordisburgo e das veredas de Minas Gerais, Rosa nos permite saborear através de suas narrativas a sabedoria do povo, utilizando a

31 Cf. PORTAL EBC. Você sabe quem foi Guimarães Rosa? Disponível em: <<https://goo.gl/FtrZGI>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

linguagem popular aliada e alternada com uma linguagem poética extremamente trabalhada e refinada.

Pudemos perceber que o autor não se preocupa apenas com a narração em si, ele se preocupa intensamente com a forma, pois sua escrita é repleta de detalhes e minúcias que, apesar de causarem certo estranhamento a princípio, despertam o leitor para diversas possibilidades de interpretação.

Especificamente nos contos estudados percebemos muitos paradoxos que estruturam a existência da personagem e que revelam a complexidade do estar e do experienciar o mundo como vida e morte, alegria e tristeza, esperança e desesperança, luz e sombra. Todos eles incorporados em uma linguagem poética que se traduzem na verdade da vida compreendida pela personagem Menino através dos símbolos e metáforas milimetricamente colocadas na narrativa.

Primeiras estórias foi tecido com o fio da infância. Nessa pequena viagem que dura um livro, mas na grande viagem proposta por Rosa, o Menino sai d“As Margens da alegria”, passa pela mítica sensibilidade de Nhinhinha, pela criatividade de Brejeirinha, é soprado pela fantasia do pó de pirlimpimpim e finalmente chega ao cume, n“os Cimos”. Como um pequeno grande artesão, tece ponto a ponto sua travessia e está agora pleno de conhecimento e maturidade, pronto para um novo começo, uma nova viagem, uma outra estória.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Telly Will Fonseca de. *Ritos De Passagem: a infância como alegoria do sertão em “Campo Geral”*, de João Guimarães Rosa. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Montes Claros. Montes Claros, mar. 2011.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARISTÓTELES. Arte poética. Portal Domínio Público, 2001. Disponível em: <https://goo.gl/5Uj8K4>. Acesso em: 2 mar. 2017.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: *Novos Estudos/CEBRAP*. São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. O problema do romance de educação. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003. p. 217-224.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e equipe. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado; SOARES, Cláudia Campos. Candido, leitor de Rosa: crítica e crítica (do) por vir. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, n.18, p. 97-114, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/K7IQ1a>>. Acesso em: 15 ago. 2016.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197- 221.
- BOSI, Alfredo. “Céu, Inferno”. In: _____. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 19-50
- CALDAS, Thais Evangelista de Assis. O canto I de *Os argonautas*, de Apolônio de Rodes: tradução e comentários. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, mar. 2010. Disponível em: <https://goo.gl/POI80o>. Acesso em: 2 mar. 2017.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rey Dom Manuel*. Brasília: Ministério da Cultura. Disponível em: <<https://goo.gl/iC4xGn>>. Acesso em 21 abr. 2016.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa – Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 294-309.
- CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 347-360.

- CARNIAL, Luciana. A palavra transformadora em “A menina de lá”. *Kaliópe*, São Paulo, n. 2, p. 25-30, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/vVLCLQ>>. Acesso em: 20 ago. 2016.
- CAVALCANTI, Luciano M.D. A infância em invenção de Orfeu. In: _____. *Metamorfoses de Orfeu: a “utopia” poética na lírica final de Jorge Lima*. São Paulo: Todas as Musas, 2015. p. 169-229
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil – teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- CONY, Carlos Heitor; ALCURE, Lenira (adaptação). *As viagens de Marco Polo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil: relações e perspectivas de conclusão*. São Paulo: Global, 2004.
- COUTINHO, Eduardo. O “logos” e o “mytho” no universo narrativo de Grande sertão: veredas. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 112-121, 1º sem. 2002. Disponível em: <<https://goo.gl/X0DKjQ>>. Acesso em: 20 ago. 2016.
- ESTEVES, Antônio R. Narrativas de extração histórica: sob o signo do hibridismo. In: _____. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 17-73.
- FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. Do cômico ao excelso: um prefácio rosiano. *Revista Garrafa – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Letras – UFRJ)*. n. 8, jan./abr. 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/CkrClq>>. Acesso em 26 abr. 2016.
- _____. A originalidade das Primeiras Estórias e a estrutura arquitetônica do livro. *Revista Garrafa – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Letras – UFRJ)*. n. 3, maio-agosto 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/bBSBqK>>. Acesso em: 20 ago. 2016.
- FAUSTINO, Mário. “Que é poesia”. In: *Poesia-Experiência*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. v. XIV.
- GALVÃO, Walnice. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GARBUGLIO, José Carlos. Guimarães Rosa, o demiurgo da linguagem. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 158-176, 1º sem. 2002. Disponível em: <<https://goo.gl/bBSBqK>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

- GÉLIS, Jacques. A individualização da criança. In: ARIÈS, Philippe. *História da vida privada*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 311-330.
- GODOY, Maria Carolina de. Viagens imaginárias em *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 1010-1028, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/QdkHsv>. Acesso em: 2 mar. 2017.
- GOULART, Audemaro T. “Pirlimpsiquice”: o pó mágico da psique infantil. *Ângulo 115*, out./dez. 2008, p. 24-31. Disponível em: <<https://goo.gl/GFkroR>>. Acesso em: 27 jul. 2016.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito*. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.
- GUIMARÃES, Wagner Fredmar. O maravilhoso e a realidade prosaica na aquisição da experiência de vida em “As margens da Alegria” e “Os cimos”, de Guimarães Rosa. *Memento – Revista de linguagem, cultura e discurso*. v. 06, n. 1, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/KgQ32c>>. Acesso em: 22 ago. 2016.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2004.
- HEMILEWSKI, Ada Maria. Travessias e Primeiras estórias. *Revista Literatura em debate*. v. 2, n. 2, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/qYQvHR>>. Acesso em: 20 abr. 2016.
- IANNI, Octavio. “A metáfora da viagem”. In: _____. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 13-14.
- JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.
- KUHLMANN JR, Moysés e FERNANDES, Rogério. Sentidos da infância. In: FARIA FILHO, Luciano Mendes, (Org.) *A infância e sua educação – materiais, práticas e representações (Portugal e Brasil)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LIMA, Sônia Maria van Dijck. (Org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 1997. p. 213-216.
- LISBOA, Henriqueta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.) *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: EPU, 1973.
- _____. Prefácio. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa – ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. XXXI – LXV.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. Pós-fácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAISONS-LAFFITTE. Prefácio. In: ARIÈS, Philippe. *História social da infância e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981. p. 9-27

MAZZARI, Marcus Vinícius. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister como protótipo do Romance de Formação. In: *Romance de formação em perspectiva histórica: o Tambor de Lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê, 1999.

_____. Apresentação. In: GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 7-23.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro; Forense-Universitária, 1987.

MENESES, Adélia Bezerra de. “Partida do Audaz Navegante”, de Guimarães Rosa: ressonâncias odisséicas, em clave minimalista. *Literatura e Sociedade*. v. 20. Universidade de São Paulo, 2015. p. 55-66. Disponível em: <<https://goo.gl/7bvMZA>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

MOISES, Massauê. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAIS, Márcia Marques de. A História dentro da Estória: a linguagem rosiana como mediação entre fato e ficto. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/cJhNws>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

MOREIRA, Bruno Alessandro Gusmão. Os Relatos dos Viajantes Estrangeiros no Brasil Oitocentista: Possibilidades Historiográficas. In: *Ciclo de Estudos Históricas*, 20, 2009, Ilhéus. Anais. Ilhéus: UESC, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/SOc1RB>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

MORENO, Claudio. A triste história de ESTÓRIA. *Sua língua*, 6 maio 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/mlYU3A>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

NOGUEIRA JR, Arnaldo. João Guimarães Rosa. Projeto Releituras, s/d. Disponível em: <<https://goo.gl/e0iDic>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-35.

NUNES, Benedito. A viagem. In: _____. *A Rosa o que é de Rosa*. (Org. Victor Sales Pinheiro). São Paulo: Difel, 2013.

_____. “Guimarães Rosa”. In: *O dorso do tigre*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. “De Sagarana a Grande sertão: veredas”. In: _____. *O crivo de papel*. São Paulo:

Ática, 1998.

OLIVEIRA, Aline Maria Magalhães de. Viagens e viajantes na literatura: a travessia de Guimarães Rosa. *Revista Urutágua*. n. 22. set./out./nov./dez. 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/iefi4D>>. Acesso em; 20 abr. 2016.

OLIVEIRA, Franklin. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.) *A literatura no Brasil*. Era modernista. São Paulo: Global, 2004. v. 5. p. 475-526.

OLIVEIRA, Silvana. *O terceiro estado em Guimarães Rosa: a aventura do devir*. 2003. 143 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/FFOLWI>>. Acesso em 29 abr. 2016.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem*. Porto Alegre: L&PM, 2015

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

PESAVENTO, Sandra J. Fronteiras da ficção: diálogos da História com a Literatura. *Revista de História das ideias*. v. 21, 2000, p. 33-37. Disponível em: <<https://goo.gl/NSqkz5>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

PETROV, Petar. “Estória” e História na prosa de Guimarães Rosa. *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*. Porto, 2004, v. II, p. 103-104. Disponível em: <<https://goo.gl/5NAQeg>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

PLATÃO. *Teeteto*. Trad. Carlos Alberto Nunes. s/d, s/p. Disponível em: <<https://goo.gl/i8U4Jn>>. Acesso em 24 nov. 2016.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. As margens da alegria. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 49-55.

_____. Os cimos. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 224-234.

_____. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutaméia*. Terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ROSENFELD, Kathrin H. *Desenveredando Rosa: a obra de J.G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

- SANTOS, Iolanda Cristina dos. As falas da infância no conto “A menina de lá”, de João Guimarães Rosa. *Revista Philologus*, Ano 20, n. 58 Supl.: Anais do VI SINEFIL. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2014, p. 253-258. Disponível em: <<https://goo.gl/FmqMqD>>. Acesso em: 15 ago. 2016.
- SANTOS, Robson Caetano. Estória ou História? A dicionarização literária do termo através da concepção de Guimarães Rosa. *Memento – Revista de linguagem cultura e discurso*. v. 06, n. 2, 2015.
- SARAMAGO, José. *A viagem do elefante*: conto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHIMIDT, Maria Luiza Sandoval; MAHFOUD, Michel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicologia*. São Paulo: USP, 1993.
- SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 30, Brasília: jul.-dez. 2007, p. 53-62. Disponível em: <<https://goo.gl/m27T5y>>. Acesso em: 22 ago. 2016.
- SECCHIN, Antonio Carlos et al. (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- SEIDINGER, Gilca Machado. A “vastidão da amplidão”, ou estória e história em Guimarães Rosa. *Estudos Linguísticos XXXVI*, Universidade São Francisco/ Faculdade de Ciência e Letras, 2007. p. 378-384. Disponível em: <<https://goo.gl/9Pnh4x>>. Acesso em: 24 nov. 2016.
- SEIXO, M. Alzira. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Cosmos, 1998.
- SILVA, Amanda T. *Cronos acorrentado*: cultura histórica, tempo e memória nos contos de João Guimarães Rosa. 2011. 143 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/e9EvRg>>. Acesso em 29 abr. 2016.
- SILVA, Amanda T. O medo de esquecer: memória e história nos contos de João Guimarães Rosa. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Fortaleza, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/roUW2U>>. Acesso em: 22 ago. 2016.
- SOARES, Cláudia Campos. Tensões no corpo fechado do Mutum. In: BASTOS, Acmeno et al. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.
- SOARES, Cláudia Campos. Dois meninos, seus mundos. In: WERKENA, A. et al. *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012.
- TADA, Elton V. S., CAZAVECHIA, William R. *Sócrates e o método maiêutico*. PUCPR – Anais Educere. Curitiba, 2006, p. 2442-2452. Disponível em: <https://goo.gl/6M2awf>. Acesso em 24 nov. 2016.
- TRUSEN, Sylvia Maria. Do enredo de um nome: Märchen, Maere, Maerlîn. *Revista Fronteiraz – PUC/SP*, n. 3, s/p, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/uubj2Q>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

UTÉZA, Fancis. *Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.

VARGAS LLOSA, Mario. A verdade das mentiras. In: _____. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004. p. 11-26.

VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

VYGOTSKY, Lev. *A construção do pensamento e da linguagem*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Trad. Jose Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

XAVIER, Nubea Rodrigues, SARAT, Magda. Infância e educação civilizadora na literatura brasileira. *Acta Scientiarum. Education*. v. 34, n. 2, Maringá, 2012. p. 221-231. Disponível em: <<https://goo.gl/cuumE8>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Trad. Flávia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.