


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

RUBIA ALVES

**O processo de transformação das personagens
infantis em *Primeiras estórias***



ARARAQUARA – S.P.
2017

RUBIA ALVES

O processo de transformação das personagens infantis em *Primeiras estórias*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2017

Alves, Rubia

O processo de transformação das personagens
infantis em Primeiras estórias / Rubia Alves – 2017
103 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)
– Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

1. Rosa, Guimarães. 2. Primeiras estórias. 3.
Personagem infantil. 4. Categorias narrativas.
5. amadurecimento. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com
os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RUBIA ALVES

O processo de transformação das personagens infantis em *Primeiras estórias*

Dissertação de Mestrado apresentada, ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 22/05/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel
Universidade Estadual Paulista

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Universidade Estadual Paulista

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Vanessa Chiconeli Liporaci
Instituto Federal de São Paulo

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

Aos meus pais, Elaine e Moacyr Júnior.

Aos que amam Guimarães Rosa.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Elaine, pelo incentivo, apoio e leitura.

Ao meu pai, Moacyr Júnior, pelo carinho e motivação.

Às minhas irmãs, Nadia e Livia, que sempre estiveram presentes.

Às minhas amigas, Maria Luiza, Marcela, Mariana e Nerian, por terem me acolhido em Araraquara.

A todos que de alguma maneira contribuíram para a realização deste trabalho.

À Capes pelo apoio financeiro.

E, especialmente, à minha orientadora, prof^a. dr^a. Maria Célia Leonel, pelos ensinamentos que enriqueceram minha formação acadêmica e humana, pela confiança e oportunidade.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo verificar o modo como a transformação da personagem infantil está textualizada em “As margens da alegria”, “Os cimos”, “A menina de lá”, “Pirlimpisquice” e “Partida do audaz navegante”, contos de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa. Nossa hipótese é a de que o conjunto dos componentes narrativos, sobretudo, narrador, focalização, espaço e tempo, organicamente estruturados elaboram o tema do amadurecimento, por sua vez intimamente relacionado ao da viagem. Ademais, pretende-se comparar o modo como esse tema é apresentado nesses contos em que há a personagem infantil como protagonista. O embasamento teórico de nossa pesquisa pode ser agrupado em três linhas: a primeira, de ensaios críticos sobre o autor e sua obra de maneira geral e de *Primeiras estórias*, em particular; a segunda de estudos sobre o tema da viagem e a terceira, de balizas teóricas sobre as categorias narrativas. Dos ensaios sobre a obra rosiana destacam-se a fortuna crítica organizada por Eduardo de Faria Coutinho (1983); “Viagens rosianas” de Maria Célia Leonel (2002) e o livro de Ana Paula Pacheco (2006), *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. Dos estudos mais direcionados à *Primeiras estórias* e ainda sobre a personagem infantil temos *O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa*, de Maria Carolina G. Nogueira (2007); *A memória e o olhar em contos de Primeiras estórias*, de Rosiane Cristina Runho (2001) e a dissertação de Amauri F. de Oliveira Filho (2014), *A construção cultural e o discurso poético em “Campo geral”*. Sobre o tema da viagem, utilizamos Cardoso (1995), “O olhar dos viajantes”, o livro de Süsserkind (1990), *O Brasil não é longe daqui*, bem como os estudos de Bakhtin contidos em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1993) e em *Estética da criação verbal* (2003). Sobre as proposições teóricas para fundamentar a análise das categorias narrativas utilizamos, sobretudo, os trabalhos de Antonio Candido (2000), “A personagem do romance”; de Gérard Genette, *Discurso da narrativa* ([197-]), de Ligia Chiappini M. Leite (1985), *O foco narrativo*; de Osman Lins (1976), *Lima Barreto e o espaço romanesco*; de Antonio Dimas (1994), *Espaço e romance* e de Benedito Nunes (2003), *O tempo na narrativa*.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Primeiras estórias. Personagem infantil. Categorias narrativas.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo verificar de qué forma la transformación de la personaje infantil es construida en “As margens da alegria”, “Os cimos”, “A menina de lá”, “Pirlimpsiquice” e “Partida do audaz navegante”, cuentos de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa. Nuestra hipótesis es que el conjunto de los componentes narrativos – narración, focalización, espacio, tiempo – orgánicamente estructurados, elaboran el tema de la madurez, íntimamente relacionado, a su vez, con el del viaje. Además, se pretende comparar el modo como ese tema es presentado en esos cuentos en que hay la personaje infantil como protagonista. La fundamentación teórica de nuestra investigación puede agruparse en tres líneas: la primera, de ensayos críticos sobre la obra de Guimarães Rosa en general y, en particular, de *Primeiras estórias*; la segunda, de estudios sobre el tema del viaje; la tercera, de literatura sobre categorías narrativas. De los ensayos sobre la obra rosiana destacan los de la fortuna crítica organizada por Eduardo de Faria Coutinho (1983); “Viagens rosianas” de Maria Célia Leonel (2002) y el libro de Ana Paula Pacheco (2006), *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. De los estudios más direccionados a *Primeiras estórias* y aún sobre la personaje infantil tenemos *O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa*, de Maria Carolina G. Nogueira (2007); *A memória e o olhar em contos de Primeiras estórias*, de Rosiane Cristina Runho (2001) y la disertación de Amauri F. de Oliveira Filho (2014), *A construção cultural e o discurso poético em “Campo geral”*. Sobre el tema del viaje, utilizamos Cardoso (1995), “O olhar dos viajantes”, o livro de Sússekind (1990), *O Brasil não é longe daqui*, bem como os estudos de Bakhtin contidos em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1993) y en *Estética da criação verbal* (2003). Sobre las proposiciones teóricas para fundamentar el análisis de las categorías narrativas utilizamos, sobretudo, los trabajos de Antonio Candido (2000), “A personagem do romance”; de Gérard Genette, *Discurso da narrativa* ([197-]), de Ligia Chiappini M. Leite (1985), *O foco narrativo*; de Osman Lins (1976), *Lima Barreto e o espaço romanesco*; de Antonio Dimas (1994), *Espaço e romance* y de Benedito Nunes (2003), *O tempo na narrativa*.

Palabras-claves: Guimarães Rosa. Primeiras estórias. Personaje infantil. Categorías narrativas.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. CONTEXTO HISTÓRICO DE PRODUÇÃO E ESPAÇO-TEMPO REPRESENTADO EM <i>PRIMEIRAS ESTÓRIAS</i>	16
3. AMADURECIMENTO E VIAGEM	20
3.1 A viagem na literatura brasileira	20
3.1.1 A viagem na produção literária de Guimarães Rosa	23
3.1.2 A viagem: um ritual de passagem	25
3.2 O encontro e a estrada em Guimarães Rosa	28
3.2.1 A transformação do olhar	31
4. PERSONAGEM E MOTIVO INFANTIL	34
5. O INÍCIO DO AMADURECIMENTO EM “AS MARGENS DA ALEGRIA” E A NOVA E DOLORIDA APRENDIZAGEM EM “OS CIMOS”	39
6. O PERCURSO DE ASCENSÃO DA “MENINA DE LÁ”	55
7. O AMADURECIMENTO TRANSGRESSOR EM “PIRLIMPSIQUICE”	64
8. A MODIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS EM “PARTIDA DO AUDAZ NAVEGANTE”	72
9. A TRAVESSIA DAS PERSONAGENS INFANTIS	83
10. CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	100

1. INTRODUÇÃO

Na *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi (2006, p.11-12) faz um panorama dos obstáculos que o Brasil, país que foi colônia de exploração de Portugal, teve que enfrentar para conseguir dar origem a uma literatura própria. Condicionados pelos pensamentos europeus e pela literatura europeia, os autores brasileiros faziam uma literatura que seguia modelos de escrita baseados na ideologia de países como Portugal, Espanha, Itália e França. A identidade da literatura brasileira, fragmentada como o próprio país, possuía o aspecto de um arquipélago cultural e era construída, lentamente, com base principal na cultura de fora.

O tema da dependência cultural é abordado também por Antonio Candido (2003, p.151), no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, que define, metaforicamente, as literaturas latino-americanas como sendo galhos das metropolitanas, pois, mesmo que tenham certa autonomia, as raízes que sustentam essas literaturas ainda estão fincadas na europeia e são “reflexas” em relação a ela. O crítico ressalta que, além dessa influência, há outra, mais recente, a influência da literatura norte-americana e é possível perceber implicitamente a dependência cultural mesmo com “resultados originais no plano da realização expressiva”.

Contrapondo-se a esse processo de europeização cultural, o super-regionalismo configurar-se-ia como uma nova etapa da literatura brasileira, possibilitada pela consciência do subdesenvolvimento e da dependência cultural, consciência que foi explorada pelos escritores pertencentes à etapa denominada regionalismo, momento que fez “a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local” (CANDIDO, 2003, p.159-162).

Antonio Candido (2003, p.157-162) reflete sobre as transformações pelas quais o regionalismo passou e o divide em três fases: pitoresca, problemática e super-regionalista. Ele ressalta as diferenças entre esses três tipos de expressão literária nacional, nomeados e classificados de maneiras distintas por outros críticos, cujo ponto em comum é o prolongamento da “mesma realidade básica”.

Em um primeiro momento, o regionalismo pitoresco marca “a fase de consciência eufórica de país novo, caracterizada pela ideia de atraso”. Como manifestação dessa fase encontra-se o gauchismo rio-platense e o “sertanejismo brasileiro”, sendo este considerado inferior (CANDIDO, 2003, p.157).

Da fase problemática do regionalismo, destaca-se a proposta de desmistificar a realidade americana, unindo a crítica social aos aspectos regionais, bem como o pioneirismo da consciência do subdesenvolvimento. Nessa fase houve a superação do otimismo patriótico em prol de um pessimismo diferente do da ficção naturalista. Enquanto os representantes da ficção naturalista enxergavam o homem pobre como elemento resistente ao progresso, os representantes do regionalismo problemático viam a complexidade do homem, não o limitando ao seu destino individual, mas reconhecendo que ele é também afetado por seu entorno social e econômico. Por isso, os escritores, ao perceberem a degradação do ser humano como consequência das privações que sofre, denunciavam as classes dominantes que sustentavam as estruturas políticas e sociais cuja base é a desigualdade. Como representantes do regionalismo problemático é possível citar José Lins do Rego e Jorge Amado (CANDIDO, 2003, p.157).

Foi ocorrendo um amadurecimento tanto por parte dos escritores como por parte da crítica e, após a fase de consciência de país novo e a fase de consciência de país subdesenvolvido, houve uma grande produção novelística sublinhada pelo “refinamento técnico, graças a isso as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade”, o super-regionalismo (CANDIDO, 2003, p.158).

Como um dos representantes do super-regionalismo encontra-se Guimarães Rosa que, segundo Antonio Candido e a crítica posterior, alcançou a transcendência unindo o particular ao universal. A transcendência do escritor pode ser explicada, para Antonio Candido, por meio da “síntese e da fatura” (a síntese é a anulação da ideia de que uma obra ou é regional ou é universal, ou seja, regional e universal não aparecem mais como elementos contrários; por fatura compreende-se a concepção estética da obra, que a torna singular e autônoma) e, para Álvaro Lins, pela imaginação (LEONEL; SEGATTO, 2012, p.104).

Todavia, ainda que Guimarães Rosa seja conhecido e reconhecido por obras de caráter universal e transfigurador e por “livros universalmente significativos”, seus primeiros contos publicados estão longe dessa caracterização, o que permitiria a Perez (1983, p.39) dizer que os escreveu “friamente, sem paixão, preso a moldes alheios, interessado apenas nos cem-mil réis do prêmio”. Tais contos são considerados imaturos, pois não apresentam nenhuma transcendência nem podem ser classificados como regionalistas (LEONEL, 2012, p.105).

Apesar de Guimarães Rosa ter afirmado, em entrevista concedida a Ascendino Leite (apud ROSA, 2000, p.61), que as pessoas deveriam falar sobre aquilo que lhes é mais natural, aquilo com que têm mais familiaridade, em “O mistério de Highmore Hall”, “Makiné”, “Chronos kai anagke” e “Caçadores de camurça”, o escritor não trata daquilo que está mais próximo dele, mas segue uma tendência percebida por Osman Lins (apud LEONEL, 2000, p.218) nos escritores brasileiros:

Os nossos autores começam por tratar não daquilo que lhes é próximo, como a própria vida ou a dos familiares, a sua cidade e as estruturas políticas do país, os acontecimentos contemporâneos, mas, pela imaginação chegam a lugares e tempos distantes.

Naquele momento, o escritor tinha mais familiaridade com o distante do que com o local, como revelam os seus primeiros contos, diferentemente de *Sagarana*, obra de produção e publicação posterior, em que buscou a libertação de qualquer condicionamento literário, como esclarece ele próprio ao falar a respeito do processo de criação dessa obra:

Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivesse existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela do pobre, tudo é tempero. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: “um rio sem margens é o ideal do peixe.” (ROSA, 1984, p. __)

Embora o autor de *Grande sertão: veredas*, a princípio, não tivesse uma voz narrativa própria e se servisse da imitação do estilo de outros escritores e de outras literaturas, trouxe um diferencial em sua escrita que pôde ser percebido pelos críticos mesmo nos “contos imaturos”, diferencial este que seguiu notório na crítica e nos estudos a respeito das obras de Guimarães Rosa: a linguagem. Oswaldino Marques (1983, p.101) ressalta no escritor a “incomparável *artistry* e perfeita sintonia com as conquistas de vanguarda no tocante aos problemas de expressão”, “num país onde o regionalismo é sinônimo de repentismo”. Longe de fazer uma escrita de improvisação, Guimarães Rosa sempre revia o que escrevia, fazia esboços, modificava, pensava e repensava, por ser um crítico severo de sua própria produção. Tinha grande apreço pela linguagem como afirmou em entrevista a Ascendino Leite (LIMA, 2000, p.11): “o que me preocupa e tortura, ao rever as páginas escritas, é a angústia de evitar a chapa, o chavão, a frase feita”, e se propunha a romper com a linguagem corrente e

automatizada, visto que a linguagem comum, envelhecida e sedimentada, “[...] é incapaz de representar a realidade em sua dinâmica e seus estratos mais profundos por achar-se cristalizada em uma série de clichês e fórmulas feitas, que só transmitiam ‘rotinas e não ideias.’” (COUTINHO, 1983, p.13).

Recorrendo à linguagem poética, a literatura consegue lidar com a insuficiência da linguagem comum, e é nisso que consiste um dos poderes da literatura, segundo Antoine Compagnon (2009, p.37-38). A literatura é capaz não apenas de “sugerir a vida”, mas também de “mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência”. Um bom escritor é também um artista, que consegue trazer à tona um ponto de vista que talvez não pudesse ser visto naturalmente. “O poeta e o romancista nos divulgam o que estava em nós, mas que ignorávamos porque faltavam-nos as palavras”.

A procura incessante pelo nome das coisas, a escolha precisa do vocabulário, a competência para melhor designar o que quer passar em seu discurso, a paixão pelas palavras é que faz com que Guimarães Rosa consiga extrapolar os limites da linguagem comum (NASCIMENTO; COVIZZI, 1998, p.21). Ele não considera o português-brasileiro uma língua saturada, pelo contrário, reconhece nela a possibilidade de expressão passível de ser ampliada, utiliza “[...] a palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” e explora as particularidades dialéticas da região dele, por reconhecer nelas “uma grande sabedoria linguística”, ainda não desgastada. Ele busca “o impossível, o infinito” (LORENZ, 1983, p.81).

Por isso, como poeta e prosador, o autor de *Sagarana* mostrou ao mundo literário uma forma singular de criar diversos universos ao escrever. O aspecto definidor de sua linguagem pode ser devidamente sintetizado, sem risco de perder sua essência, pela afirmação feita por Maria Célia Leonel, em *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*, “Como poeta, Guimarães Rosa prosifica a poesia; como prosador, traz poesia para a prosa.” (LEONEL, 2000, p.275).

Ressalta-se também, a respeito da linguagem característica do escritor de *Primeiras estórias*, a capacidade de fazer com que o leitor, ao terminar de ler um de seus livros “acredit[e] ter descoberto um mundo completamente novo” (LORENZ, 1983, p.80), visto que “somente renovando o idioma que se pode renovar o mundo” (ROSA, 1983, p.83). De fato, justamente na habilidade de criar um mundo completamente novo é que consiste a originalidade de um artista. Na concepção de

Candido (2002, p.122), o escritor inconfundível é aquele que consegue representar, em termos, a realidade e que consegue interpretá-la ativamente. Sua singularidade reside em explorar a profundidade de possibilidades fornecidas pelo homem e pelo mundo e ressignificá-los, criando algo diferente e inusitado. A deformação de ambos na literatura é que conduz o processo de reflexão que só pode ser proporcionado pela arte.

Se a arte nos faz refletir sobre o mundo e sobre o homem, é importante refletir sobre ela. Todavia, a reflexão não é algo que se alcance com facilidade, é preciso pensar e repensar, mudar o ponto de vista, se for o caso, ampliar o conhecimento. A literatura brasileira precisou que o Brasil passasse por um longo processo histórico e cultural de maturação para que pudesse se desenvolver. A etapa denominada regionalista necessitou que autores e críticos mudassem sua perspectiva sobre o país e sobre os brasileiros para que conseguissem transcender o particular e chegar ao universal. Guimarães Rosa também teve que aprimorar sua produção para lograr ser um escritor renomado e mundialmente reconhecido. Cabe ressaltar ainda que a mudança não está restrita à história do Brasil e a sua literatura, a seus escritores e seus críticos, é um tema universal, que diz respeito a toda a humanidade, próprio do homem e inseparável de sua história.

Guimarães Rosa elabora histórias localizadas no âmbito regional com personagens que estão em constante travessia e, por isso, em processo de transformação. Selecionamos os contos de *Primeiras estórias* que apresentam personagens infantis como protagonistas para vermos como se dá o processo de mudança dessas personagens. O intuito deste trabalho é verificar como essa modificação está textualizada em “As margens da alegria”, “Os cimos”, “Pirlimpisquice”, “A menina de lá” e “Partida do audaz navegante”, bem como o modo pelo qual a viagem - abordada aqui não com seu sentido corriqueiro de deslocamento, mas como uma travessia lograda pela imaginação - participa na elaboração do tema central de um possível amadurecimento. O meio para se chegar a tal objetivo é a análise detida de cada composição e a posterior comparação dos resultados obtidos para levantar e examinar semelhanças e diferenças.

O embasamento teórico da dissertação pode ser agrupado em três principais linhas: a primeira, de ensaios críticos sobre o autor e sua obra de maneira geral e, em particular, sobre *Primeiras estórias*; a segunda de estudos sobre o tema da viagem e a terceira, de balizas teóricas sobre as categorias da narrativa. Assim sendo, buscamos fazer um estudo que parte do geral para o particular, passando por outras obras do autor

para chegarmos aos contos em questão e podermos analisar o tema da mudança à luz de teorias da narrativa a respeito das personagens, do narrador, do foco narrativo, da história e do espaço.

No que diz respeito aos ensaios sobre a obra rosiana e aos estudos mais direcionados a *Primeiras estórias*, tomamos como apoio teórico, especialmente, a fortuna crítica organizada por Eduardo de Faria Coutinho (1983); artigos de Maria Célia Leonel, como “Viagens rosianas” (2002), textos de seminários publicados em *Veredas de Rosa*, organizados por Lélia Pereira Duarte (2003); o livro de Ana Paula Pacheco (2006), *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*; o ensaio de Maria Luiza Ramos (1983), “Análise estrutural de Primeiras estórias”; as teses, *O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa*, de Maria Carolina G. Nogueira (2007) e *A memória e o olhar em contos de Primeiras estórias*, de Rosiane Cristina Runho (2001) e a dissertação de Amauri F. de Oliveira Filho (2014), *A construção cultural e o discurso poético em “Campo geral”*, entre outros.

Para análise das categorias narrativas, tomamos como guia textos teóricos como os de Antonio Candido (2000), “A personagem do romance”; de Gérard Genette, *Discurso da narrativa* ([197-]); de Ligia Chiappini M. Leite (1985), *O foco narrativo*; de Osman Lins (1976), *Lima Barreto e o espaço romanesco*; de Antonio Dimas (1994), *Espaço e romance*; e de Benedito Nunes (2003), *O tempo na narrativa*.

Sobre o tema da viagem, utilizamos Cardoso (1995), “O olhar dos viajantes” e o livro de Süsskind (1990), *O Brasil não é longe daqui*, bem como os estudos de Bakhtin contidos em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1993) e em *Estética da criação verbal* (2003).

Para estruturar a dissertação, dividimos o trabalho em quatro partes: a primeira contextualiza historicamente *Primeiras estórias* e faz uma abordagem do livro sem, todavia, pormenorizá-la; a segunda mostra como o tema da viagem foi explanado na literatura, de modo geral, e como foi abordado por Guimarães Rosa; a terceira trata do motivo infantil; a quarta é composta pela análise dos contos, focando o tema da mudança e a forma como ele é textualizado. As primeiras análises são sobre “As margens da alegria” e o “Os cimos”, optamos por fazê-las juntas, pois as duas narrativas têm um efeito de sentido de continuidade e complementação, nelas, a mudança do protagonista ocorre, sobretudo, pela perda. Em seguida, analisamos o percurso de ascensão da “Menina de lá” que, além de mudar, também modifica as outras

personagens que estão ao seu redor. Depois, nos detivemos na análise de “Pirlimpisquice”, em que a mudança das personagens se faz notória principalmente pelas palavras valorativas remetentes às personagens infantis, que as caracterizam positiva ou negativamente. O último conto a ser analisado é “Partida do audaz navegante” que, ainda que não tenha tantas palavras que atribuem qualidade às personagens, traz outros elementos que nos possibilitam ver que houve uma transformação nas crianças, principalmente pelas atitudes delas e pelos diálogos. Por fim, fazemos a comparação do modo como se dá a travessia das personagens em cada conto, aproximando-as em alguns aspectos, principalmente no que diz respeito à imaginação, à ressignificação da realidade e às técnicas narrativas.

2. CONTEXTO HISTÓRICO DE PRODUÇÃO E ESPAÇO-TEMPO REPRESENTADO EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

Primeiras estórias, publicado em 1962, período em que o Brasil entrava em uma nova etapa de modernização, é composto por vinte e uma histórias simetricamente espelhadas, como mostram alguns estudos: o primeiro e o último conto se correlacionam de maneira explícita, bem como o segundo e o penúltimo, o terceiro e o antepenúltimo, e assim por diante. Ímpar, o conto central, intitulado “O espelho”, tem papel fundamental no conjunto do livro. Nele, o narrador-protagonista “narra uma ‘experiência’ (de massificação ou perda da identidade) típica do novo contexto no qual se encontra, embora não restrita a este.” (PACHECO, 2006, p.222). Isso se dá porque a tendência, seguida a princípio não só por Guimarães Rosa em seus primeiros contos considerados imaturos como também por outros escritores brasileiros, de não refletir sobre as estruturas políticas do país e sobre os acontecimentos contemporâneos é abortada desde *Sagarana*. Assim, o questionamento constante a respeito da identidade está presente em todo o livro, que busca refletir a respeito dos “dilemas dos novos tempos” (PACHECO, 2006, p.223).

Cabe ressaltar que as indagações acerca da identidade pessoal ou nacional que aparecem no livro são praticamente permanentes na nossa literatura, não estão apenas nos contos de *Primeiras estórias*, estão presentes entre nós desde as origens da literatura brasileira, que esteve atrelada ao “complexo colonial de vida e de pensamento” (BOSI, 2006, p.11). Alguns dilemas dos “novos tempos” que são trazidos na coletânea são dilemas de um “tempo antigo” como, por exemplo, a situação conflituosa com o passado e a dificuldade de (re)conhecimento das origens, tão indispensável à noção de identidade.

O modelo implantado no período da colonização anulava a identidade dos nativos e impunha a reprodução cultural e estética vigente na Europa, que condicionava a recém-colônia a “saltar do berço à civilização”. A base da construção do maior ícone de modernização do Brasil, Brasília, reproduz esse mesmo “modelo artificial, destituído de organicidade”, que se guia pelo “vetor moderno e renovador”, cuja fundamentação consiste em esquecer o passado, ignorar o processo, valorizar o novo e dar ênfase ao presente (FANTINI, 2003, p.228-229).

No próprio discurso de inauguração de Brasília, Juscelino Kubitschek (2009, p.62) reitera essa ideia de passagem abrupta de um estado a outro, que não valoriza o

que veio antes, ao proferir: “Não nos voltemos para o passado, que se ofusca ante esta profusa radiação de luz que outra aurora derrama sobre a nossa Pátria”. O passado a que ele se refere é aquele que, na concepção do ex-presidente, é destituído de progresso, de notoriedade nacional, de alto grau de civilização, de dinamismo, de dedicação ao trabalho e à Pátria. Todas essas atribuições ao passado (“encerrado” em quatro anos) desaparecem repentina e imediatamente no discurso político de J.K. Assim que Brasília é inaugurada, ele afirma que a jovem cidade já está enraizada na “alma dos brasileiros”, já acabou com o retrocesso e já elevou “o prestígio nacional em todos os continentes”.

“As margens da alegria” e “Os cimos” são narrativas que se desenvolvem “onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade”, a grande “cidade moderna”, que está sendo construída “num semi-ermo, no chapadão”.

Mesmo que não nomeada, a referência a uma cidade moderna erguendo-se numa paisagem de ‘muita largura’, a vegetação típica do cerrado, a geografia de um lugar com poucos habitantes, que pode ser identificada à do Planalto Central (até os anos 50, pelo menos), fazem pensar em Brasília, como explicitou o próprio autor em entrevista a Fernando Camacho. (PACHECO, 2006, p.30).

Ademais, em correspondência trocada com o pai, Guimarães Rosa contou que a imagem que ele teve de um tucano em Brasília, em 1958, momento de plena construção da atual capital brasileira, seria aproveitada no primeiro e no último contos de *Primeiras estórias*. Este último trataria de “uma segunda viagem a Brasília, pois a missiva se refere a uma em janeiro anterior [...]” (GALVÃO, 2008, p.52).

Partindo da premissa de que esses contos representam, em termos, a realidade, interpretada ativamente por Guimarães Rosa, ainda que modificada, eles supõem, como sintetiza Ana Paula Pacheco (2006, p.21) um “paralel[ismo] à História de um país em nova etapa do trânsito para a modernidade”. Além da caracterização da cidade, a transição para essa nova fase também está suposta no avião. Se compararmos o prólogo de “Não-lugares”, do antropólogo Marc Augé (1994, p.7), com os contos inicial e final de *Primeiras estórias*, veremos que em ambos o espaço inicial em comum é o avião, meio de transporte não acessível a todos, símbolo da modernidade que revela a padronização exigida de um espaço cuja relação com ele é contratual. Augé (1994, p.78) aponta algumas características notáveis desse meio de transporte que enunciam a ideia de não-lugar, tais como o caráter utilitário e as intenções mercantilizadas.

Todavia, ainda que sejam mostrados, nesses contos, elementos associados ao progresso, como o avião que “[...] faz supor um espaço ameno da modernidade, lugar de

poucos, que serve à fantasia da personagem como um brinquedo de última geração: ‘o bom brinquedo trabalhoso’ (PACHECO, 2006, p.30), o espaço que predomina nas composições da coletânea é distante do moderno. Em “A menina de lá”, por exemplo, a personagem Nhinhinha, que é pobre e possui desejos simplórios, vive em uma realidade bem diversa da que vive o Menino.

O espaço que se destaca em toda a obra é o rural, representado em grandes fazendas, quintais, matas e descampados (RAMOS, 1983, p.514). O conto “O espelho” é o único que realmente está inserido em um contexto urbano já terminado, os outros, que fazem alusão à cidade, “referem-se muitas vezes a pequenas vilas situadas em zona rural, aumentadas pela lente de quem vive em lugares sócio-culturalmente muito afastados dos centros”. Distante do centro e, portanto, à margem do “progresso”, está também a maioria das personagens, visto que a modernidade não atinge a todos. Elas ocupam esse espaço marginalizado, do sertão e do interior: loucos, idosos, crianças e estrangeiros, afastadas do padrão (PACHECO, 2006, p.223).

Assim, do mesmo modo que Guimarães Rosa tenta descobrir a expressividade secreta ou ignorada nas “desgastadas palavras de todos os dias”, ele “lança-se inteiro na ansiosa busca do humano, oculto na brutal mediocridade da massificação” (RAMOS, 1983, p.515). Afasta-se completamente da uniformização de lugares, da cultura dominante, do excesso de clichês, dos não lugares. Segue em direção contrária às ideias prontas, ressignifica o modo de ver o sertão a ponto de reinventá-lo, como diz Mia Couto (2011, p.10):

Rosa não escreveu sobre o universo sertanejo. Ele inventou esse universo. E usou essa invenção contra aquilo que ele sentia como ameaça: a invasão de um território uniformizado, modernizado à custa da anulação do espaço mítico. Onde o mundo sugere a diluição de afetos o escritor propõe um clã, onde a modernidade impõe uniformidade, o escritor contrapõe a soberania da intimidade. Onde os novos tempos sugerem uma aldeia global, o escritor ergue uma casa, uma residência para a alma, uma raiz para a individualidade.

Guimarães Rosa, portanto, extrapola o modelo do regionalismo tradicional, transcende o uso do cenário do sertão e de seus habitantes ao deslocar a ênfase, dada até então à paisagem, para o homem. Conscientemente, estabelece uma relação entre a arte e a vida sem limitá-las. A linguagem polida de Guimarães Rosa não é usada para retratar o contexto rural superficialmente, nem para representar o homem de maneira caricatural. Em conjunção com a linguagem poética, o contexto rural e o homem não

são tratados de maneira previsível ou repetitiva, pelo contrário, opõem-se à obviedade (COUTINHO, 1983, p.14).

Uma vez que a linguagem comum é insuficiente para mostrar aquilo que não veríamos espontaneamente, a ideia genérica de Brasil, com seus tipos, também é insuficiente para revelar o quão fascinante é o homem. Assim sendo, o escritor não apenas devolve às palavras o seu sentido original, mas também revela a essência do homem. Ao reduzir é que ele expande, visto que o homem, ainda que ocupe um lugar no mundo, não deve ser limitado a esse lugar, o homem é homem em qualquer lugar (COUTINHO, 1983, p.14).

Dentro desse panorama está ancorada a coletânea *Primeiras estórias*, cujos contos inicial e final molduram os demais em um contexto histórico de globalização, que tende a tornar cada vez mais uniforme o que as cidades têm de particular. “As margens da alegria” e “Os cimos”, todavia, dialogam com esse momento histórico de modo a se contrapor à padronização e à visão unilateral. O olhar do Menino do primeiro e do último conto, ora vê na cidade em construção um lugar deslumbrante, repleto de possibilidades, ora vê um lugar em que a destruição é evidente e a hostilidade aterradora. No viajar acontece a descoberta de outro mundo, descortinado pela criança. Um vasto mundo que assume a identidade regional brasileira, mas que também atinge o caráter universal ao tratar da trajetória de uma personagem infantil ao mundo dos adultos, marcada pelo aprendizado possibilitado principalmente pelos conflitos.

A experiência vivida pelo Menino é a que antecede outras experiências e pode ser compreendida pela visão de Augé (1994, p.79-80), a respeito da primeira viagem que se configura como uma “experiência jubilosa e silenciosa da infância”.

3. VIAGEM E AMADURECIMENTO

3.1 A viagem na literatura brasileira

O tema da viagem ocupa lugar central em diversos romances consagrados da literatura mundial por se manifestar como algo essencial ao desenvolvimento, descoberta e aprendizado do homem. Está presente em diversos títulos aclamados pela crítica, como a *Odisséia*, de Homero, considerada como “mito de todas as viagens, devido a sua multiplicidade de significados”; *Eneida*, de Virgílio; *Os lusíadas*, de Camões; *Don Quixote*, de Cervantes; *A volta ao mundo em oitenta dias*, de Julio Verne; *A divina comédia*, de Dante de Alighieri; *Ulysses*, de James Joyce; *Candide*, de Voltaire, entre outros (OLIVEIRA, 2008, p.56-57).

Segundo Walter Benjamin (1987, p.1-3), tal tema está atrelado ao surgimento dos primeiros narradores que podem ser agrupados em dois conjuntos, um representado pelo “camponês sedentário” e outro pelo “marinheiro comerciante”, que se distinguem principalmente pelo tipo de experiência que possuem para construir a narrativa. O narrador “camponês sedentário” é aquele que não se desloca, mas que leva consigo histórias e tradições apreendidas das experiências decorridas com o tempo. Já o narrador “marinheiro comerciante” tem o deslocamento pelo espaço como fonte que lhe permite acumular a experiência de outras tradições com as quais toma contato em viagens. A autoridade da voz deste narrador recai, portanto, no conhecimento adquirido e acumulado proveniente de locais e culturas com as quais teve contato. Sua credibilidade consiste no fato de ter vivenciado, durante a trajetória, aquilo que conta.

No Brasil, o tema da viagem está ligado não apenas aos primeiros narradores, mas também à busca da legitimidade da literatura brasileira e à história do país. Junto aos exploradores que vinham da Europa para reconhecer a terra e levantar o que poderia ser explorado, vinham também os primeiros narradores que descreviam as paisagens, os nativos e a sua cultura, buscando responder às indagações da monarquia, cujo interesse era, sobretudo, a exploração.

A literatura de viagem, gênero de valor documental bastante exercido durante o século XV em Portugal e na Espanha, em decorrência do sistema colonial, foi revisitada tanto por escritores românticos como por modernistas brasileiros que buscavam pistas que os auxiliassem a encontrar a essência brasileira, supostamente destruída pelos portugueses durante a dominação (BOSI, 2006, p.13).

Flora Süssekind em seu livro *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem* (1990), obra cujo título já traz certa duplicidade de sentido, apura o começo histórico do narrador de ficção no Brasil e, nesse processo, traz à tona indagações a respeito do que é e como se formou a literatura brasileira. A pesquisadora dirige o olhar não à busca obsessiva da origem, mas de um começo histórico do narrador de ficção no Brasil.

Assim como Alfredo Bosi, Flora Süssekind (1990, p.18) apoia-se nos relatos de viagens para iniciar a discussão a respeito da construção de uma literatura própria. Cita viajantes estrangeiros, missionários, padres, artistas, cientificistas que faziam registros do Brasil colônia, documentando as impressões que tinham. Aos poucos, o questionamento, ainda sem resposta definitiva, feito no início do século XIX, mais precisamente em 1836, por Golçalves de Magalhães: “Qual é a origem da literatura brasileira?”, vai sendo respondido, ainda que a resposta seja complexa. A solução do próprio questionador, “início do século XIX”, é contestada, vinte anos mais tarde, por José de Alencar, que acreditava ainda não existir de fato uma literatura brasileira.

Os românticos, interessados nesse problema, buscaram referências na literatura de viajantes e no paisagismo, para, assim, recuperar a essência pré-portuguesa. Todavia, não se propuseram a investigar o que diferenciava a literatura nacional das outras, nomeando ou classificando os pontos de divergência. Apoiaram-se naquilo que consideraram o embrião da literatura brasileira: a natureza e os índios. Assim sendo, os “caçadores de origem” converteram-se eles próprios naquilo que buscavam por serem os primeiros a se dedicarem à prosa de ficção no Brasil. Os românticos são, portanto, os responsáveis não pela origem propriamente dita da literatura brasileira, mas pelo “começo histórico de narradores de ficção no Brasil.” (SÜSSEKIND, 1990, p.18).

Os documentos de viagem foram imprescindíveis para esse começo. José de Alencar, por exemplo, considerava fundamental retomar as narrativas provenientes da expedição de Cabral, espécie de fonte convencional e obrigatória àqueles que, na época, escreviam sobre o Brasil colonial, com olhar de historiador para tentar captar a “origem” e as “tradições primitivas”. Outros escritores contemporâneos ao autor de *O guarani* também se guiavam por tratados, cartas e informes sobre o Brasil entre os séculos XVI e XVIII, impressos e divulgados justamente no mesmo período a propósito do qual os escritores tinham maior fascínio. O interesse nesses registros não se limitava aos mapas nacionais e paisagens exóticas do Brasil, expande-se para uma viagem em direção à “origem da nacionalidade” e o material é utilizado para se construir até mesmo personagens na literatura indianista (SÜSSEKIND, 1990, p.191-193).

A figura do narrador vai sendo construída na primeira metade do século XIX e o público leitor tornando-se crescente. Dessa maneira, as narrativas ficcionais começam a precisar atender a “uma exigência um pouco mais diversa no que se refere às viagens pela própria terra”. Já na segunda metade do século XIX, uma literatura de viagem, envolta em impressões, foi sendo construída e textos predominantemente descritivos, majoritariamente compostos de notas informativas sobre as paisagens nacionais, bem como os registros de expedições e histórias de aventuras foram perdendo espaço para uma literatura mais sensitiva que se manteria até a contemporaneidade. Houve, dessa forma, uma mudança tanto do narrador, como do modo de a viagem ser abordada. Deixa de ser associada exclusivamente ao deslocamento espacial e focada na ação para se voltar à personagem e ao seu desenvolvimento (SÜSSEKIND, 1990, p.158-159).

Foram três as principais etapas de desenvolvimento do narrador de ficção brasileira. Da primeira, durante as primeiras décadas do século XIX, destacam-se “crônicas, estudos morais e novelas históricas com pano de fundo local”; nessa fase, o narrador de ficção brasileira está sendo constituído. Na segunda etapa, que ocorreu durante a segunda metade do século XIX, o que chama a atenção é a mudança da visão de cartógrafo e paisagista para a visão de historiador e cronista de costumes. Já a terceira fase dá-se com a figuratização do narrador machadiano (SÜSSEKIND, 1990, p.277-278).

Machado de Assis inovou, ao conseguir transpor o “ponto de mira fixo” e mudar a visão horizontal de Brasil, quando, em *Quincas Borba*, a personagem Rubião olha para a praia de Botafogo com um olhar totalmente desprovido de interesses geográfico-paisagista e de admiração (SÜSSEKIND, 1990, p.153).

O autor de *Dom Casmurro* destaca-se na nova perspectiva de narrador por fazer com que o elemento narrativo em repouso tenha um “ponto de mira [que] parece viajar ao redor de si mesmo”. “Porque não é na figura do narrador à maneira de um viajante ilustrado ou na armadura paisagista e atemporalizadora do seu olhar que se encontra agora a marca da viagem.” A viagem em Machado de Assis é reinterpretada, construída por um ponto de vista cambiante e sua narração é autorreflexiva. A viagem é utilizada por ele como “procedimento narrativo.” (SÜSSEKIND, 1990, p.153-154).

Autores do modernismo dos anos 20 também “reinterpretariam viagens e narradores em trânsito”, tais como Mário de Andrade em *Macunaima*, Oswald de Andrade em *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* e

Antônio de Alcântara Machado em *Pathé Baby*. Em anos posteriores, também seria possível observar essa postura em relação à viagem e ao tipo de narrador:

Nos anos 60 [foram feitos] textos tão diversos como *Quarup*, de Antônio Callado, e *Panamerica*, de José Agrippino de Paula; na década de 70, o “Descartes com lentes” perdido no Brasil holandês do *Catatau*, de Paulo Leminski, o protagonista à deriva e suas trilhas à beira do picaresco de *Confissões de Ralfo*, de Sérgio San’Anna, o filho e a viagem de volta à casa em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e um livro que se autodefine como uma “aoléuviagem”, como *Galáxias*, de Haroldo de Campos. E nos anos 80, a ilha brasileira em Nova York pela qual circula o protagonista-em-dobradiças do *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, ou João Gilberto Noll, com o seu narrador sem repouso, sempre de passagem, cuja mirada, quando fixa, exercita descrições, meias-distâncias e alguns desarmes. (SÜSSEKIND, 1990, p.154-155)

Na literatura contemporânea brasileira, o tema da viagem continuou ocupando lugar central em determinadas narrativas como é possível perceber em *Relato de um certo oriente*, de Miltom Hatoun, por exemplo.

O tema da viagem esteve, como vimos com esse panorama da literatura brasileira, presente em diferentes momentos da nossa história, é abordado ainda nos tempos de hoje e foi bastante presente na produção literária do autor pelo qual temos interesse, sendo importante também no processo de amadurecimento da personagem infantil em “As margens da alegria” e “Os cimos”, por exemplo.

3.1.1 A viagem na produção literária de Guimarães Rosa

Para Guimarães Rosa, que tinha que viajar inúmeras vezes por conta da profissão, a “viagem para fora do espaço de origem [era] também viagem para dentro, para Minas, para o sertão que representa o Brasil em suas virtudes e mazelas e o homem em sua universalidade.” (LEONEL, 2002, p.90). O autor brasileiro viajou por Minas Gerais visando conhecer de perto a vida do sertanejo e dos vaqueiros. Observava a fauna, a flora, a cultura, registrava tudo o que lhe chamava a atenção e, assim, mantinha as emoções mais próximas e presentes (NOGUEIRA, 2007, p.22). Antonio Candido (2000, p.74), em “A personagem de ficção”, assinala que no processo de criação artística há três coisas envolvidas: “a memória, a observação e a imaginação [que] se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais.” No trabalho de criação, Guimarães Rosa, que nunca se esqueceu de sua origem sertaneja

nem nunca a ignorou, traz à tona um pouco de sua vivência, daquilo que se quedou na memória, do que observou, do que anotou e daquilo que transformou em literatura não apenas pela imaginação, mas também pelo aprimoramento estético-literário (NOGUEIRA, 2007, p.22).

Uma viagem a Brasília, por exemplo, feita pelo escritor antes de escrever *Primeiras estórias*, serviu de matéria-prima na elaboração dos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”. Em entrevista a Fernando Camacho (apud PACHECO, 2006, p.30), ele diz que foi ao lugar em que seria construída Brasília e tirou de lá o que mais se destacou para ele: a paisagem, a vegetação, o passeio de *jeep*.

O tema da viagem está presente já nos primeiros contos do escritor. Em “Tempo e destino”, o protagonista se desloca de seu espaço familiar e adentra em outro, estranho a ele, para vivenciar algo diferente daquilo que lhe é natural. De maneira análoga às vivências experimentadas por personagens viajantes da modalidade do fantástico, ele sai da sua “pequenina cidade natal, no coração da Ucrânia”, levando “um mundo de esperanças e ilusões” (ROSA, 2011, p.56) e vai para “a cidade de K..., importante estação balneária do sul da Alemanha, onde borborinhava, naquele fim de verão, uma mistura heterogênea e cosmopolita [...] tipos de nacionalidade dúbia, espécimes de fauna nômade nos hotéis, cassinos e transatlânticos.” (ROSA, 2011, p.55-56).

Em *Sagarana*, no conto “O burrinho pedrês”, há, durante a viagem, a modificação do destino dos viajantes e se percebe, ao longo de todo o conto, os movimentos de “ida-e-volta”. Em “A volta do marido pródigo”, o marido vende a mulher e viaja para a cidade grande onde conhece outros prazeres, contudo, passa por uma mudança e volta para a mulher após aprender o valor que têm o lugar e as pessoas com quem ele morava.

Em *Grande sertão: veredas*, o personagem Riobaldo atravessa lugares num espaço que não tem limites nem fronteiras, vai ao encontro do espaço ilimitado do mundo. A paisagem das veredas encontra-se por toda a extensão do percurso como um elemento que unifica e dá sentido à viagem de Riobaldo. O viver e o viajar confundem-se, a viagem torna-se a própria existência e é durante esse percurso que o bem e o mal são aprendidos por Riobaldo. A viagem é redonda, é a travessia das coisas “[...] é vivência e descoberta do mundo e de nós mesmos.” (NUNES, 1969, p. 175).

O tema da viagem aparece na obra rosiana não apenas como algo concreto, mas também imaginário, como defende Godoy (2014), ao analisar contos como “Pirlimpisquice”, “Partida do audaz navegante” e “Nenhum, nenhuma” que, além do

tema da viagem, apresentam crianças como protagonistas, aproximando-os ainda mais dos contos que interessam a este trabalho. A viagem, nessas três narrativas, é compreendida não como um deslocar-se para lugares distantes no sentido literal, mas sim como um distanciamento da realidade coletiva vivido por parte das personagens infantis. Nesses contos, o desejo de refugiar-se do mundo objetivo conduz as personagens a criarem, por meio da criatividade, um mundo imaginário, que se configura essencial à fase de aprendizado pela qual elas passam. A arte de contar e inventar histórias, bem como a de representar e de rememorar, são vias utilizadas para a configuração dessa viagem imaginária (GODOY, 2014, p.1010).

Em “Partida do audaz navegante”, um mundo de faz de contas é percorrido por um grupo de crianças que, por meio da contação e criação de histórias, imergem em outra realidade (GODOY, 2014, p.1013); no conto “Pirlimpsiquice”, as versões da peça de teatro são a própria viagem ao universo da arte e da invenção, que libertam as crianças da realidade e as transportam ao mundo da ficção. Nesse jogo que mistura imaginação e realidade, é que acontece a viagem imaginária (GODOY, 2014, p.1026). Em “Nenhum, nenhuma”, a viagem se dá através da memória e não é possível definir com precisão as fronteiras temporais, que são mescladas. Por meio do olhar de uma criança é que se busca enxergar a origem do amor e de si próprio (GODOY, 2014, p.1026).

3.1.2 A viagem: um ritual de passagem

Como demonstrado, a viagem sempre esteve presente na produção literária de Guimarães Rosa. Porém, o que é viajar se não se pode limitar essa palavra, como afirma Cardoso (1995, p.352), à definição corrente dos dicionários que a descreve como o simples ato de deslocar-se para lugares distantes esvaziando assim o sentido dessa realização? Qual é o significado de viajar na literatura que trabalha com a língua resgatando o sentido das palavras que foram esvaziadas pelo uso corriqueiro?

Comumente, o termo viajar é empregado quando há deslocamento de uma pessoa que percorre um trajeto considerável. Alguém que sai de um lugar e vai para outro que seja próximo, não viaja; mas uma pessoa que sai de um ponto e se dirige a outro que seja distante, sim. Sintetizando, para fazer uso indiscriminado desse verbo basta haver mudança entre lugares distantes.

Todavia, preocupado em alcançar o significado profundo dessa ação, Cardoso (1995, p.352) rebate a ideia habitual de que viajar deva ser apenas relacionado ao deslocamento quando há distanciamento, pois enxerga em “distante” um conceito impreciso. Buscando compreender melhor o significado de distante, ele opõe esse conceito ao seu antônimo: próximo. Próximo supõe permanência, articulação, conjugação, comunicação e interioridade. Dessa maneira, distante sugere descontinuidade e “predica extensões diversas” que não são dadas de maneira simultânea, mas sim, sucessiva. Portanto, visando apreender o que é um espaço próximo e o que é um distante, é necessário levar em consideração o termo passagem e, conseqüentemente, o termo imbricado a essa palavra: movimento; pois se não houvesse um suporte de continuidade não haveria diferença, haveria apenas indiferença, por mostrar exclusivamente o isolamento de lugares e não as modificações de um lugar a outro, que podem ser notadas por meio do caminho. Dessa maneira, Cardoso (1995, p.353) explica a importância de relacionar a viagem não ao percurso unicamente do espaço, que é um contínuo simultâneo, mas também ao tempo, visto que ele é um contínuo sucessivo.

Logo, viajar é, segundo Cardoso (1995, p.351-353), uma ação que vincula modificações no sujeito possibilitadas pelo tempo e pelo espaço. Viajar é sofrer metamorfoses interiores, que não são ocasionadas apenas pelo deslocamento no espaço, mas pela experimentação diferenciada dele. Assim, para que a palavra “viajar” seja utilizada como se tivesse acabado de nascer é preciso associá-la às mudanças interiores que o deslocamento fornece que são semelhantes à experimentação e ao conhecimento normalmente associados ao tempo. Isso justifica a afirmação de que viajar não é algo possível para qualquer um, pois requer um olhar atento, capaz de compreender a multiplicidade de possibilidades e a complexidade de experimentações que os lugares têm a oferecer. Dessa maneira, homens acomodados ou extremamente inquietos, indiferentes às mudanças possibilitadas pelo espaço, podem percorrer qualquer distância, sem, todavia, viajar, pois se privam de praticar os lugares que visitam.

Tal visão que relaciona viajar a espaço, tempo, movimento e passagem nos conduz ao conceito de cronotopo de Mikhail Bakhtin (1993, p.216), desenvolvido em *Questões de literatura e estética*, a respeito da forma com que o tempo e o espaço se vinculam na literatura. O teórico considera as categorias - espaço tempo - inseparáveis e dotadas de valor emocional. Partindo dos tipos-base de romance criados na antiguidade e diferenciando os métodos fundamentais de assimilação artística dessas

categorias narrativas, explica os motivos naturalmente cronotópicos associados também à viagem, que são a estrada, o encontro, a separação, o destino, a perda, as buscas, as descobertas, o reconhecimento, o não reconhecimento, motivos presentes em obras de diversos gêneros e em romances de diferentes épocas.

Merece destaque o motivo do encontro que, embora não necessariamente funda espaço e tempo, trabalha com essas categorias narrativas de modo inseparável, pois, para haver o encontro é necessário estar no mesmo lugar ao mesmo tempo. Se a cronotopicidade é mantida, mas algum membro do cronotopo é dado como um signo negativo, ou seja, o tempo ou o espaço é diferente - se está no mesmo lugar, mas em momento diferente ou está na hora certa em lugar diferente - o motivo é considerado negativo e o encontro é impossibilitado podendo haver separação. Por isso, para haver o motivo do encontro é necessário estar precisamente no mesmo lugar e no mesmo tempo (BAKHTIN, 1993, p.222).

O motivo do encontro, que é importante para as análises aqui propostas, sempre aparece como elemento de composição da história (sendo o mais antigo elemento formador deste) e de unidade concreta e, conseqüentemente, no cronotopo concreto que o compreende, nenhum membro é encontrado isoladamente. Tal motivo aparece, não raras vezes, ligado ao cronotopo da estrada, em que aparecem, de maneira evidente, as definições espaço-temporais (BAKHTIN, 1993, p.222-223).

É na estrada que os encontros, comumente, ocorrerem, pois por esse espaço passam pessoas de diferentes lugares, idades, situações, classes, hierarquias sociais, etc. Em um ambiente privado, por exemplo, seria pouco provável acontecerem esses encontros, mas, na estrada, o acaso é possível e torna o encontro viável. No cronotopo da estrada, o tempo parece exercer forte influência e formar os caminhos, “[...] daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: ‘o caminho da vida’, ingressar numa nova estrada’, ‘o caminho histórico e etc; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo.” (BAKHTIN, 1993, p.349).

Bakhtin (1993, p.350) vê o sentido da estrada na força que o acaso tem nesse lugar ao afirmar que: “A estrada é particularmente proveitosa para a representação de um acontecimento regido pelo acaso. A partir disso é possível compreender o papel temático da estrada na história do romance”. Ela passa pelo romance de costumes e de viagens, por romances de cavalaria da Idade Média, romances picarescos espanhóis do século XVI, do romance histórico, etc.

Para Bakhtin (1993, p.349-350) no cronotopo do encontro, o que predomina é o tempo e o valor emocional; já no cronotopo da estrada, o valor emocional é menos intenso. Sobre a estrada, Bakhtin (1993, p.351) chama atenção para uma característica: a possibilidade de revelar aspectos culturais, históricos e sociais de um lugar: “a estrada atravessa o país natal, e não um mundo exótico e estranho [...] é revelado e mostrado o aspecto sócio-histórico múltiplo desse país natal”.

3.2 O encontro e a estrada em Guimarães Rosa

Os motivos do encontro e da estrada estão presentes em *Grande sertão: veredas*, e nessa obra é mostrada uma extensa área do interior do Brasil denominada sertão, que se estende aos estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão e Mato Grosso. Designa-se sertão essa vasta região mais pelas características socioeconômicas do que devido às características naturais da região, que são bem distintas, discrepantes e diversificadas. Pode-se encontrar “a caatinga seca ao lado de um luxuriante barranco de rio, o grande sertão rendilhado de suas veredas.” (GALVÃO, 2008, p.26).

Um elemento de unificação das paisagens tão diversas do sertão é o gado, que está presente em todas as suas regiões, indiscriminadamente, seja nas planícies, seja nas serras. Em *Grande sertão: veredas*, o boi não forma o primeiro plano da caracterização do espaço, mas é a figura que delinea o horizonte do sertão e dá continuidade ao espaço. A figura do boi é importante para formar a imagem remetente a certos tipos de relações entre os homens, entre os chefes e os parceiros, “Os jagunços são vistos como rebanho e só os chefes merecem imagens individualizadas.” (GALVÃO, 2008, p.27).

Percebe-se que na obra de Guimarães Rosa o tema da viagem é constante e de crucial importância e a estrada aparece como elemento fundamental em alguns dos contos como, por exemplo, em “Conversa de bois”, que integra *Sagarana*. A reflexão feita pela personagem infantil, Tiãozinho, acontece na estrada. Durante o caminho de um local a outro, Tiãozinho pensa nas injustiças cometidas por Agenor, o que o leva ao desejo de vingança; é durante a viagem do menino com Agenor Soronho em um carro de bois - que carrega concomitantemente o corpo do pai da criança e a carga de rapaduras - que o acontecimento imprevisível e inesperado acontece: a morte de Agenor é causada por um disparo repentino dos bois (RIBEIRO, 2015, p.87).

Ribeiro (2015, p.86-87) destaca em “Conversa de bois” as marcas de violência refletidas na vida doméstica de Tiãozinho, dependente de Agenor Soronho, personagem caracterizada, tanto pelo aspecto físico como pelas atitudes, como uma pessoa ruim e diabólica. Nesse conto, a rudeza do carreiro que leva com descaso o corpo do pai do menino contrasta com o respeito que a criança tem ao pai já morto. O que compõe a carga também traz elementos contrastantes – rapadura e defunto – revelando, assim, a precariedade dos meios de transporte e a pobreza do lugar, visto que as personagens tomam como aceitável carregar duas coisas tão incompatíveis em um mesmo espaço para evitar fazer duas viagens.

É possível acrescentar que a justiça divina realizada nessa travessia só é possível porque os bois iniciam uma corrida no momento exato e no lugar exato, justamente quando os pensamentos do menino, carregados de valor emocional, encontram-se com os pensamentos dos bois em um mesmo lugar. Nesse momento, todas as personagens principais ou dormem ou estão em estado de sonolência: “O homem está dormindo, o bezerro de homem também está dormindo, dorme caminhando como nós.” (ROSA, 1983, p.333). Os pensamentos dos bois entram em conjunção com o do menino que, triste com a morte do pai, com raiva da mãe e com ódio de Agenor, pensa na falta de justiça e na vontade de vingar-se.

As vozes dos bois se misturam com a voz interior do menino até o momento em que o desejo de justiça presente na criança adquire a força brutal dos animais que, como se raciocinassem, calculam a posição e o grau de vigília tanto de Soronho, quanto de Tiãozinho, para que Soronho morra e o menino não se machuque. “–Namorado, vamos!!... – Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado e a vara assobiou no ar.” (ROSA, 1983, p.336). E com a ordem dada, os bois correm, Soronho cai do carro e morre. O menino, assustado diz: “Sonhei... Sonhei e gritei... Nem sei o que me assustou...” (ROSA, 1983, p.337).

Segundo Luiz Costa Lima (1983, p.501), é também durante a viagem que o Menino dos contos “As margens da alegria” e “Os cimos” recebe do mundo suas primeiras lições. Conhece a alegria e o amor e aprende que ambos são efêmeros. O descobrimento desses sentimentos se dá por acaso, inesperadamente, bem como a perda do que o leva a senti-los. O inesperado, a propósito, não é marca apenas desses dois contos, como mostra Maria Luiza Ramos (1983, p. 516) ao fazer o levantamento das palavras mais usadas que convergem a um mesmo campo semântico em *Primeiras estórias*. A pesquisadora aponta como denominador comum a palavra “surpreendente”.

No primeiro conto, há um estado de equilíbrio inicial, tudo ocorre de maneira leve e tranquila, quando, inesperadamente, o menino avista um peru, e o enxerga como um ser magnífico. Esse encontro, ainda que não ocorra na estrada, se passa no percurso de amadurecimento da criança. Ele começa a ser descrito com uma exclamação que revela admiração: “Senhor!” e, por meio do discurso indireto livre, a fala do narrador mistura-se à da personagem, permitindo ao leitor identificar o ponto de vista da criança. O parágrafo que aborda a maneira como o Menino vê a ave inicia-se com uma interjeição, revelando de imediato o forte sentimento instaurado no protagonista. Apesar de terminar tratando da rapidez com que tudo se passou, afirmando que o menino apenas “bis-viu” o peru, a quantidade de detalhes (positivos) da ave, bem como a demorada descrição do gracejo que o peru faz ao exhibir-se ao menino e o forte impacto causado na criança, revelam a carga sentimental depositada no descobrimento do animal.

Assim, aquele instante, construído por meio de uma gradação progressiva, é caracterizado com certa eternidade: “Só pudera tê-lo um instante, ligeiro, grande, demorado.” (ROSA, 1962, p.5). O tempo aqui deve ser computado de outra maneira porque, ainda que a criança ao longo do caminho tenha descoberto pássaros, sons, vegetação que tivessem lhe chamado a atenção, por também serem novidades, a mais prolongada descrição é a do peru:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão — brusco, rijo — se proclamara. 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. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachado, andando, gruziou outro gluglo. O Menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu. Já o chamavam, para passeio. (ROSA, 1962, p.4)

Todavia, com a mesma fugacidade e imprevisibilidade com que são descobertas a alegria e o amor, ele também aprende um pouco sobre a morte.

Tudo perdia a eternidade e a certeza, num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru aquele. O peru-seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de

um minuto, o menino recebia em si um miligrama de morte. (ROSA, 1962, p.5-6)

A alegria volta também por acaso, na luz singela de um vaga-lume que passa por um instante pelo menino. A mesma ideia de acaso é retomada em “Os cimos”, visto que, na concepção do Menino, a mãe ficou repentinamente doente, sem que ele pudesse prever isso, como mostra o seguinte trecho: “Soubesse que a mãe um dia iria adoecer, então teria ficado sempre junto dela, espiando para ela, com força, sabendo muito que estava e espiava com tanta força, ali.” (ROSA, 1962, p.169).

Nos acasos da vida, durante a travessia figurada pela viagem, é que as personagens enfrentam as adversidades e descobrem o mundo e a si mesmas, como declara Benedito Nunes (1969, p.175) ao dizer que a viagem é redonda, é a travessia das coisas “[...] é vivência e descoberta do mundo e de nós mesmos”.

Todavia, ainda que os encontros do Menino sejam mais ou menos estruturados ao acaso, não é por casualidade que o fim de *Primeiras estórias* retoma o começo. O livro estrutura-se de maneira circular, mas não visa à mera repetição de fatos e acontecimentos. A ideia da circularidade faz com que o estabelecimento de limites espaço-temporais não seja possível. A circularidade gera um efeito de universalidade na obra rosiana capaz de abranger tempos, espaços e existências que não se limitam a uma região, mas que são universais, comuns aos seres humanos (MARCHEZAN, 2006, p,7).

O modo como Guimarães Rosa estrutura a circularidade de *Primeiras estórias* não se restringe ao espaço ou à repetição de personagens e à ideia da viagem. A circularidade da vida da personagem, semelhante à circularidade observada na natureza, vida-morte, é modificada ao longo da trajetória, ela readquire novos sentidos. A perda do peru, por exemplo, no conto “As margens da alegria”, é significativa à medida que o Menino descobre que outras virão, perdas mais valiosas, é uma preparação à possível perda da mãe.

3.2.1 A transformação do olhar

Cardoso (1995, p.353) associa a viagem à outra atividade, a do olhar. Comparando o olhar do Menino nos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, é possível notar uma transformação do olhar da personagem, propiciada pelas vivências experimentadas durante sua trajetória.

Gerd A. Bornheim (1995, p.89), em seu ensaio “As metamorfoses do olhar”, relembra a origem grega dessa palavra e faz uma distinção entre o verbo “ver” e o verbo “olhar”. A palavra “ver” fora atrelada a outro verbo, “conhecer”, dessa maneira, a visão humana, cuja capacidade transcende os limites fisiológicos, pode ser vinculada à percepção. Bruno Snell, por exemplo, pesquisador que Bornheim tomou como base, elencou nove modalidades diferentes do verbo ver no contexto homérico; dentre outros modos de ver algo ou alguém encontram-se ver com raiva e com nostalgia. Ligado às formas particulares de conhecimento, o verbo “ver” focava o objeto. Todavia, com o início do teatro e da filosofia, “a ação de ver [passa a] concentra-se em si própria, na ação de olhar em si mesma; assim, de meramente exterior ela passa a educar-se nas dimensões do seu próprio exercício” e o foco que antes era no objeto passa a ser no próprio sujeito. A partir disso, toda a filosofia e as ciências ocidentais apoiaram-se na educação do olhar. A história da faculdade de ver desperta interesse por ter permanecido desde Homero ligada à história do conhecimento, desencadeando até mesmo uma evolução da metafísica ocidental. A exemplo disso, temos *A república*, de Platão e *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, em que o olhar deixa de ser natural e passa a ser metafísico (BORNHEIM, 1995, p.90).

No mito da caverna, relato encontrado em *A república*, o prisioneiro do mundo das trevas rompe com seu estado de ignorância saindo daquele mundo em que enxerga apenas sombras e dirige o olhar ao mundo das luzes, voltando-o ao alto para alcançar o mundo das ideias. Todavia, esse processo alegórico de libertação deve ser lento, pois é doloroso e pode acarretar até mesmo a cegueira, ou seja, o oposto daquilo que se busca alcançar. Há, portanto, a passagem do olhar do mundo sensível para o do mundo inteligível ao qual a filosofia busca chegar por considerá-lo mais verdadeiro, mais adequado. “Com isso, a natureza já não se manifesta mais a partir de si mesma, posto que a verdade passa a vincular-se à justeza do olhar. E essa premissa do ver corretamente está na base de toda a evolução metafísica.” (BORNHEIM, 1995, p.90).

Platão é, portanto, quem introduz uma nova etapa do desenvolvimento do olhar. Contudo, com a adesão de novas ideologias, o desenvolvimento do olhar sofre novas metamorfoses. Ele deixa de ser metafísico para ser dialético no cristianismo, sobretudo a partir do momento em que são elaboradas as lições de santo Agostinho e chega a ser manipulador na era da indústria, em que o engenheiro direciona o olhar visando dar forma à dominação e à anulação do sujeito em face aos objetos (BORNHEIM, 1995, p.91-92).

Mas o que nos interessa são as lições clássicas de Platão, que deu o primeiro passo para que se associasse a atividade do olhar à verdade interior do homem, visto que a forma como é apresentada a viagem na obra rosiana está associada ao exercício do olhar como conhecimento não apenas do mundo exterior, mas também do mundo interior e prevê uma transformação das personagens quando em contato com o outro. Isso é demonstrado por Rosiane Cristina Runho (2001, p.163) ao analisar contos de *Primeiras histórias* em que há o tema da viagem como exercício do olhar. A pesquisadora compara viajar com olhar partindo da premissa de que ambas as ações possuem uma gênese comum nas brechas dos sentidos: “Se o olhar, diante de barreiras e limites, perscruta diferenças e vazios, empreendendo a exploração da alteridade, as viagens, como experiências de estranhamento que são, tornam o viajante estranho para si mesmo, põem-no diante do outro, no interior dele próprio”.

Nesse encontro do sujeito consigo mesmo e com o outro é que ocorre o aprendizado, não importando apenas o que a personagem viu, mas como experimentou o que viu. Dessa maneira, o foco não está na viagem em si, mas no olhar do viajante que consegue alcançar a luz do entendimento inteligível.

4. PERSONAGEM E MOTIVO INFANTIL

Henriqueta Lisboa (1983, p.170) destaca a personagem infantil como elemento fundamental na obra de Guimarães Rosa, que apresenta poeticamente a presença da infância. Apoiamo-nos em estudos que mostram isso para que possamos averiguar como tal tipo de personagem é associada ao amadurecimento. Vânia Maria Resende (1988, p.26) mostra a trajetória do menino nas histórias de Guimarães Rosa iniciando pela última publicação em vida dele, *Tutaméia: terceiras estórias*, por considerá-la uma síntese da concepção de arte do autor que, mantendo uma postura contrária à realidade imediata, à linguagem comum, ao espaço fundamentado unicamente nos conceitos sociais, foge do convencional e valoriza a imaginação e a sensibilidade.

O mundo ficcional rosiano resgata a essência das pequenas coisas, fazendo com que elas sejam vistas por uma perspectiva que revela aspectos essenciais, esquecidos pelo hábito. Dessa maneira, aparece um menino, em *Tutaméia*, com um olhar ainda não contaminado pela convenção, desestabilizando a lógica e a coerência da realidade impregnada de senso comum dos adultos ao inverter noções e conceitos preconcebidos quando, por exemplo, perdido em meio à multidão, a criança procura pelos pais perguntando ao policial se viu um casal sem um menino pequeno como ele, ao invés de dar características físicas e informações sobre as vestimentas dos pais; ou quando, ao falar da morte do gato, diz que o animal saiu do corpo, ficando apenas aquele organismo sem o que é o gato (RESENDE, 1988, p.27).

Para Guimarães Rosa, infância e sonho são termos afins, e isso fica evidente em *Tutaméia*, quando o escritor (ROSA, apud RESENDE, 1988) escreve que “Os sonhos são ainda rabiscos de crianças desatordoadas.” Resende (1988, p.30), parte dessa definição para também associar o procedimento de escrita de Guimarães ao universo lúdico da criança e, por sua vez, ao onírico. Assim, diz que: “Ele arma um universo hieróglifo, de camadas mágicas, que projeta realidades imprecisas e personagens sem configuração realista. E a infância lhe fornece horizontes primitivos, anteriores à lógica, que se identificam com as imagens fantásticas, armazenadas pelo inconsciente do escritor”.

Seguindo essa lógica, são construídas as personagens infantis de *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Primeiras estórias*, que podem ser tomadas como exemplo de obras do autor em que a criança ganha espaço como protagonista.

A respeito da criança, Benedito Nunes (1969, p.163), em “O dorso do tigre”, diz que:

A infância ou a juventude é um estado de receptividade, de sabedoria inata, e tem duplo sentido: por um lado, remoto e nebuloso passado, que se confunde com as origens e, por outro, prenúncio de um novo ser, ainda em esboço, que advirá do que é humano e terrenal. Sob o primeiro aspecto, essa infância simboliza a alma que nasceu da unidade primordial e que, por isso, ainda participa da indistinção caótica, anterior à separação dos elementos e ao conflito dos princípios opostos do mundo sensível. É, por esse lado, potência obscura, indefinida, cuja natureza oscila entre o divino e o diabólico. Mas se assim é em seu aspecto noturno, ancestral, o símbolo da infância, desentranhável dos personagens a que nos reportamos, exprime, em sua fase luminosa, a ideia de um novo nascimento, da reintegração da alma divina, a qual deverá recuperar a sua unidade congênita e ingressar num estado de plena harmonia consigo mesma, harmonia que superará os contrários – o masculino e o feminino – que a dividem no estágio terreno de sua peregrinação.

O filósofo aproxima o comportamento dos jovens e das crianças ao comportamento dos andrógenos, com os “mesmos aspectos retrospectivos e prospectivos do infante mítico”. Para traçar esse paralelo, ele parte da ideia presente em *O banquete*, de Platão, que defende a existência de uma espécie de andrógono, ou seja, de um ser assexuado, que mais tarde se separaria em dois seres de sexos opostos – homem e mulher – que se completariam, explicando assim a ideia do amor e da atração heterossexual (NUNES, 1969, p.163-164).

A infância é considerada uma fase de grande sabedoria e favorável à aquisição de conhecimento. Por isso, ela é vista como primordial, pura e idealizada, ainda que apresente ora características divinas ora demoníacas, é símbolo do alcance humano ao divino (NUNES, 1969, p.165).

A criança divina é também a superior excelência de um estado ideal a conquistar. Além da ambivalência no tempo, ela possui o caráter ambíguo das teofanias primitivas, peculiar à dialética do sagrado, do luminoso. Seduz e fascina, aterroriza e inquieta. Força ambígua, seus efeitos ora são benéficos ora maléficis, podendo ser fonte do Bem e causa do Mal. Possui um polo luminoso, amável e propício, e outro sombrio, repelente e hostil – um polo divino e um polo demoníaco, reversível, pois que o diabo fascina e Deus é, por vezes, sombrio e tortuoso.

Partindo desses pressupostos teóricos, é possível pensar em Tiãozinho, de “Conversa de bois”, como um ser que possui sensibilidade aguçada e capacidade de compreender o mundo por meio dessa sensibilidade, pois, já sabe que não quer ser

como o Didico da Extrema, menino-guia, que penou em sua curta vida e morreu na frente de seus bois. A criança, preocupada com o que será de sua vida agora que seu pai está morto, reflete sobre a existência de outro menino que, assim como ele, desempenhava papel de adulto devido à condição social em que estava inserido.

Ele se dá conta de que sua história pode ser semelhante à história dessa criança e sabe que não quer isso para sua vida. Essa reflexão feita pelo menino nos conduz a pensar sobre a condição social injusta do ambiente em que está inserido, não condizente ao lugar que a criança deveria ocupar na sociedade como ser puro que é, e que, supostamente, deveria estar em um lugar seguro e digno de crescimento saudável. Em meio ao desalento causado pelas circunstâncias em que está, revela-se o lado sombrio de Tiãozinho.

A face sombria está presente nos pensamentos de ódio a respeito do amante da mãe, visto como um homem mal por não tratar bem nem as pessoas nem os animais e por xingar demasiadamente. A vontade de Tiãozinho é a de dar uma lição em Agenor Soronho quando crescer e se tornar capaz de “tirar uma desforra boa”. Todavia, esses pensamentos são justificados e apoiados pela concepção de que isso é algo certo, pois “Deus é grande”. Todos esses pensamentos “ruins” desencadeiam a disparada dos bois, causando a morte de tal homem. Contudo, esse lado diabólico do menino, que supostamente teria causado a morte do “padrasto”, é amenizado pelo lado angelical da criança, que se sente culpada por ter desejado algo ruim ao homem, mas inocenta-se diante da morte dele: “Coitado do seu Agenor!... Era brabo, mas não era mesmo mau-de-todo, não... Tinha coração bom... Mas, não foi por meu querer... Juro, meu Nosso Senhor!...” (ROSA, 2001, p.362).

A personagem nesse conto reflete sobre o bem e o mal durante a viagem e revela sua força ambígua, caracterizada tanto pelos efeitos maléficos, que hipoteticamente conduziram à morte de um homem, quanto pelos efeitos benéficos, de matar parte daquilo que incidia sobre o ambiente hostil em que ela se encontrava, conquistando sua liberdade. Nogueira (2007, p.33-34) aproxima o aprisionamento e a opressão sofrida pelo menino com o penar dos bois, visto que ambos sofrem com a tirania de Agenor, personagem adulto, homem bruto e violento, cujo poder é legitimado pelo discurso da sociedade patriarcal e de classes. Dessa afinidade, é estabelecida uma ligação entre os bois e a criança que, instintivamente, domina a dor do aprendiz e busca uma maneira de sobreviver à hostilidade que a cerca. Assim, ambos, por meio do entrelaçamento de linguagens, provocam a morte do repressor e conquistam a liberdade.

Assim como Tiãozinho, de “Conversa de bois”, Miguilim de “Campo geral” também está inserido em um ambiente de relações hostis que faz com que o medo e a insegurança rondem seus pensamentos. A pobreza do sertão mineiro, nesse conto, castiga aqueles que, em terras arrendadas, buscam sobreviver sem escola e sem hospital. Dessa maneira, alguns elementos que tentam transmitir um ambiente de encantamento, representados pelas rezas da avó e pelas feitiçarias de Mãitina, bem como as inúmeras provações que Miguilim terá que passar – “proteger a mãe da violência paterna, passar pelas provas impostas pelo pai, perder o grande amigo e irmão Dito, vencer o medo da morte e de cada dia, que parece tornar-se o inimigo principal na sua trajetória” – não são suficientes para sustentar a ideia de conto de fadas, construída pela atmosfera que remete à tradição oral desse tipo de narrativa: “lugares distantes, um menino e sua família, a mãe linda, quase uma princesa à espera da salvação.” (NOGUEIRA, 2007, p.42-43).

Miguilim é uma personagem que apresenta uma mistura de características de heróis clássicos da epopeia, por conta das provas típicas que tem que enfrentar; de heróis trágicos, devido às dúvidas diante das adversidades e do herói romanesco, com sua busca de responder questões profundas e filosóficas, “tentando unir pedaços da existência descontínua.” (NOGUEIRA, 2007, p.43-44).

O deslocamento inicial no menino, que vai ao Sucuruji para ser crismado, marca sua iniciação e a viagem final, saída de Mutum, assinala o momento em que literal e metaforicamente ele consegue enxergar melhor o mundo (NOGUEIRA, 2007, p.46).

Nesse conto, o narrador heterodiegético filtra a realidade vista pela criança em seu estágio inicial de aprendizagem, mostrando-a como um ser extremamente sensível à dura realidade que a cerca e possuidora de imaginação ainda ingênua. Após descobrir a alegria e a tristeza, o protagonista consegue alcançar certa maturidade e formular alguns conceitos, principalmente por causa de Dito. Chega, portanto, a um estado de equilíbrio, diferente daquele que antes se configurava caótico e confuso. Miguilim segue sua viagem tanto metafórica quanto concretamente, expandindo sua percepção de mundo. Sua mudança a respeito da realidade é evidente no momento em que coloca os óculos e enxerga com mais nitidez o espaço. Desse modo, parte com sentimentos contraditórios, mas capaz de refletir sobre o que passou no vasto sertão (RESENDE, 1988, p.30).

Conclui-se que a personagem passa por uma série de dores, quedas e experiências que fazem com que ela se transforme, tornando-se mais madura no final da

narrativa, e essa transformação é evidenciada no fechamento de um ciclo, aberto e concluído pela viagem.

Maria Luiza Ramos (1983, p.516), ao analisar a estrutura de *Primeiras estórias*, aponta, como um dos motivos para Guimarães Rosa ter optado por iniciar e fechar a coletânea utilizando a personagem infantil, a mesma razão pela qual Resende (1988) indicou a escolha dessa personagem em *Tutatméia*, o fato de o autor querer ir em direção contrária à massificação. Essa escolha – apresentar como protagonista uma criança, sem nome próprio, sem estereótipo e com reações espontâneas – ajudaria a sustentar o discurso que valoriza a singularidade e o caráter de formação. Como mostra Nogueira (2007, p. 133), é na infância que a beleza é experimentada de maneira distinta, e o mundo é um universo possível de ser explorado. As descobertas de si e do outro são vividas de maneira peculiar, o amor e o sentimento de angústia, ainda pouco compreendidos nessa fase, são descortinadas de maneira intensa, ainda que a personagem não saiba muito a esse respeito.

5. O INÍCIO DO AMADURECIMENTO EM “AS MARGENS DA ALEGRIA” E A NOVA E DOLORIDA APRENDIZAGEM EM “OS CIMOS”

Nos contos “As margens da alegria” e “Os cimos” a história é simples, mas o discurso, ou seja, o modo como se narra, não, por isso, levará à reflexão sobre temas complexos tais como a vida e a morte, a dor e a alegria, focando, portanto, os conflitos humanos. Complexa também é a personagem dessas narrativas, fundamental para o amálgama do motivo infantil e do tema da viagem, que pode ser classificada como esférica visto que sofre, assim como todas as personagens infantis rosianas, modificações significativas ao longo da trajetória.

A ideia de transformação da personagem sustenta a da experimentação vertiginosa do tempo possibilitada pela viagem, trazendo a concepção de ser em formação, característico do motivo infantil. A mudança do ponto de vista da personagem revela manifestações particulares da criança diante do mundo que ela tem que interpretar. Recorta-se da vida da personagem dois momentos importantes para seu amadurecimento: o primeiro, da sua primeira viagem sem os pais e o segundo, do primeiro contato com a possibilidade da morte de um ente querido.

O percurso de ascensão, realizado pelo menino, é sinalizado logo nos títulos, pois eles sugerem um movimento iniciado nas margens em direção aos cimos. Os nomes dos contos estão, ao que indicam, em consonância também com a passagem da compreensão do mundo por meio dos sentimentos para a reflexão de problemas existenciais, pois tratam sobre os temas da elevação, da iniciação, da vida e da morte (BRAGA, 2009, p.9).

O começo de “As margens da alegria” – “Era uma história inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho” – lembra a aproximação que Guimarães Rosa faz entre o universo onírico e o da criança. Assim, o enredo produzido em caso de sonho, pensando neste termo sob o prisma de Prado Jr. (1990, p.16), ressignificação da existência do mundo real, que confere um novo sentido à realidade concreta das coisas, é atrelado à personagem, visto que, como diz Candido (2000, p.54) “O enredo vive através das personagens; as personagens vivem no enredo”. Partindo dessa premissa, a personagem esférica mostrará sua importância para o fortalecimento dos acontecimentos. Para compreender melhor essa personagem é crucial identificar como ela interage com o mundo e como constrói seu mundo interior.

Similar ao homem, a personagem não possui apenas um corpo exterior, que se correlaciona com o mundo. Por meio de combinações estéticas, consegue transgredir essa exterioridade e revelar uma vida interior, que é toda dada artisticamente. Esse todo interior é o que Bakhtin (2003, p.91-92) denominou alma da personagem, visto como um fenômeno estético importante à construção dela. Seu desenvolvimento e processo de formação ocorrem no tempo. Em “As margens da alegria” a alma da personagem será construída durante a viagem, que carrega em si certa carga temporal por permitir uma experiência vertiginosa dele.

O Tio que aparece tanto no primeiro como no último conto é caracterizado pela ideia comum que se tem a respeito do irmão do pai ou da mãe, um guia e protetor dos sobrinhos. Sobre o tio do Menino, Resende (1988, p.43) diz: “Ele é responsável pela iniciação do Menino na vida, leva-o ao sonho, viajando de avião, e o devolve à realidade. É, portanto, elemento mediador, entre ida e volta da criança: sua função é encaminhá-la, mostrando-lhe as faces ambíguas da vida: alegria, tristeza, sonho e realidade. É ponto de ligação entre Menino e mundo”.

Esse trajeto de ida e volta segue três etapas, sendo a primeira e a última marcadas pelo equilíbrio e a do meio pela ruptura do estado de harmonia. A primeira é a saída do Menino para o mundo, em que inicia sua trajetória de aprendizado afrouxando os laços familiares durante a viagem para que assim, na etapa do meio, ele possa adquirir conhecimento ao entrar em contato com elementos opostos: alegria e tristeza, belo e feio, sombra e luz. E, por fim, na última etapa, a criança volta tanto ao ambiente familiar quanto ao estado de harmonia, faz o balanço das experimentações tidas durante a viagem, equilibrando-as.

“As margens da alegria” narra a viagem feita por um menino com os tios para onde se erguia uma grande cidade moderna e “Os cimos”, o retorno desse menino a essa cidade. Essas histórias são narradas pela voz de um narrador localizado fora delas que, por vezes, confunde-se com a do protagonista, por conta do discurso indireto livre. Levando em consideração estudos sobre narrador e focalização é importante distinguir a voz (narrador) da focalização (visão).

Pensando em responder à pergunta – Quem narra? –, pode-se perceber que nos dois contos há um narrador heterodiegético, ou seja, quem conta a história não participa dela, como é possível identificar já nas primeiras frases desses contos:

Esta é a história. 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. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos. A Mãe e o Pai vinham trazê-lo ao aeroporto. (ROSA, 1962, p.3)

Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. Vinha, porém, só com o Tio, e era íngreme partida. Entrara aturdido no avião, a esmo tropeçante, enrolava-o de por dentro um estufo como cansaço; fingia apenas que sorria, quando lhe falavam. (ROSA, 1962, p.168).

Buscando responder a questão – Quem vê? – e tomando por base a teoria genettiana, é possível classificar a focalização dos contos, predominantemente, como interna fixa, visto que o narrador assume a visão do protagonista, revelando o aprendizado silencioso de um menino ao mostrar os conflitos e medos internos necessários ao amadurecimento dele, por meio da técnica que permite a personagem ver pela voz do narrador. Isso fica evidente, por exemplo, em “As margens da alegria”, no momento em que a criança, extremamente confusa sobre os seus sentimentos e sem saber como reagir a eles, questiona, sem falar com ninguém, se sentir aquela tristeza por conta da morte de um animal era certo: “Cerrava-se, grave, num cansaço e numa renúncia à curiosidade, para não passear com o pensamento. Ia. Teria vergonha de falar do peru. Talvez não devesse, não fosse direito ter por causa dele aquele doer, que põe e punge, de dó, desgosto e desengano.” (ROSA, 1962, p.6). E em “Os cimos”, quando, por exemplo, o menino sente medo de que a mãe morra: “A Mãe e o sofrimento não cabiam de uma vez no espaço de instante, formavam o avesso – do horrível do impossível. Nem ele isso entendia, tudo se transtornando então em sua cabecinha. Era assim: alguma coisa, maior que todas, podia, ia acontecer?” (ROSA, 1962, p.168).

Mas cabe lembrar que a focalização, ainda que seja predominantemente interna fixa, altera-se também com a focalização onisciente, em que o narrador mostra saber mais do que qualquer outra personagem, pois, como esclarece Genette ([197-], p.190) a respeito da focalização interna,

[...] aquilo que chamamos focalização interna raramente é aplicado de forma inteiramente rigorosa. Com efeito, o próprio princípio desse modo narrativo implica, em todo o rigor, que a personagem focal não seja nunca descrita, nem tão-pouco designada no exterior, e que os seus pensamentos ou as suas percepções não sejam nunca analisados objectivamente pelo narrador.

Desse modo, em “As margens da alegria”, o narrador analisa o pensamento, ainda em formação, da personagem focal: “De volta, não queria sair mais ao terreirinho, lá era uma saudade abandonada, um certo remorso. Nem ele sabia bem. Seu pensamentozinho estava ainda em fase hierográfica.” (ROSA, 1962, p.7). Em “Os cimos”, o narrador também mostra, em alguns momentos, a personagem vista exteriormente: “O Menino cobrava maior medo, à medida que os outros bondosos para com ele se mostravam. Se o Tio, gracejando, animava-o a espiar na janelinha ou escolher as revistas, sabia que o Tio não estava de todo sincero.” (ROSA, 1962, p.168).

Essa alternância da focalização, que permite que se veja ora o ponto de vista do narrador ora da personagem, é importante para dar credibilidade ao próprio protagonista, visto que, por ainda estar em processo de formação e amadurecimento, não apresenta plena consciência do que está se passando em seu interior. Assim, por meio da variação da focalização é possível ter acesso tanto ao pensamento mais próximo ao da criança, quando a focalização é interna, quanto da confirmação de que aquilo é verdadeiro, quando a focalização é onisciente, por mostrar o ponto de vista de alguém mais maduro.

Dessa maneira, o narrador não apenas mostra-se capaz de identificar pensamentos e sentimentos típicos da personagem infantil em processo de amadurecimento, mas também os incorpora ao discurso, imprimindo, assim, subjetividade à narrativa, que é guiada pelo olhar em transformação da criança.

Segundo Paulo Ronái (1968, p.23), a criança dos contos adentra nos mistérios do mundo com “olhos de virgens” excitados diante de um mundo que se configura apto a ser explorado e dele decifra temas existenciais, tais como o bem e o mal. Cheio de sensibilidade, o menino de pensamentos “ainda na fase hieroglífica”, descobre a alegria e a dor e passa “uma mensagem de otimismo e de fé”.

Através dos olhos do Menino, metáfora de acesso à alma, é possível adentrar em seu interior, que nos contos é ainda puro e inocente ao observar uma realidade completamente nova que se configura em uma viagem em direção “ao não-sabido, ao mais”: o avião, a paisagem vista de cima, a cidade grande, “as tantas novas coisas”, plantas e animais, cujos nomes tenta memorizar, enfim, coisas que ele está conhecendo e que o levam ao êxtase. São elementos exteriores à criança, inicialmente obscuros, como evidenciado na frase: “Tudo, para o seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido. Ele estava nos ares.” (ROSA, 1962, p.5).

A aprendizagem e espontaneidade caminham juntas nesse conto. A maior descoberta do Menino foi o peru, descrito como um ser extremamente belo. Essa característica pode ser compreendida como um conceito estético e, por isso, é possível pensá-la como uma atividade cujo objetivo é, segundo Bakhtin (2003, p.56), “[...] a expressão de algum estado interior, sua apreensão estética é um vivenciamento empático desse estado interior”. Pode-se associar o estado interior do menino com um estado de graça, que caminha junto ao ineditismo causado pela beleza do peru, visto que ele ri com todo o coração diante desse animal.

Todavia, pouco após ter descoberto a iluminação e a alegria, mata-se o peru por conta do aniversário do tio, fato que gera imediatamente um grande impacto no Menino. O sentimento de dor e morte, também inédito, parece ilógico, “Como podiam? Por que tão de repente?” (ROSA, 1962, p.6). Nesse momento, a psique da personagem mostrase com mais clareza, pois é possível perceber uma mudança brusca em seu interior. Ele fecha-se, sério, reprimindo seus desejos: “Cerrava-se, grave, num cansaço e numa renúncia à curiosidade, para não passear com o pensamento.” (ROSA, 1962, p.6). E, por ser ainda menino, não compreende bem aquele doer, sente a perda, mas não sabe se realmente é motivo para tanto desgosto, assim, pensa que talvez fosse melhor não expressar seus pensamentos a respeito da morte do peru, seguindo o passeio de jipe sem a empolgação anterior. Nesse trajeto, é evidente o conhecimento de perigo da morte. Ele mostra ter começado a adquirir a faculdade de avaliar e julgar as coisas ao seu redor e expressa fisicamente o vivenciamento interior do sofrimento, com o gesto de abaixar a cabeça em sinal de desolamento.

Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha. (ROSA, 1962, p.6)

O desejo, em “As margens da alegria”, após ser reprimido no momento em que ele renuncia à curiosidade, vai perdendo sua potência. Se antes “O Menino via, vislumbrava. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para seus olhos se pronunciava.” (ROSA, 1962, p.4), após a morte do animal, o desejo de querer ver as coisas vai diminuindo.

Bakhtin (2003, p.93) diz que o todo da vida interior da personagem é assimilado por meio de uma compreensão simpática, gerada por estímulos exteriores, que busca

compreender o interior do outro. A dor do menino pode ser captada tanto por gestos como ficar cabisbaixo, fechado, como, e principalmente, pela revelação dos estados de ânimo. A compreensão simpática a respeito do sofrimento pelo qual a criança passa não é captada pelas outras personagens que, indiferentes, falam sobre a morte do peru, como se fosse algo extremamente normal e óbvio: “Ué, se matou. Amanhã não é dia-de-anos do doutor?” (ROSA, 1962, p.5) e seguem suas vidas normalmente. Mas, o sofrimento é compartilhado pelo narrador, que transmite a impressão de verdade pela empatia, e que alcança a impressão de proximidade com os sentimentos do Menino, fazendo uso do discurso indireto e indireto livre que se junta à focalização interna, mostrando, dessa maneira, a visão da criança.

Dessa perda, a personagem aprende, posteriormente, após ter passado por um período quase que de luto, que cada coisa tem o seu valor e que esse valor configura-se único. A primeira ave não poderia ser substituída nunca, pois o primeiro peru é “o peru para sempre. Belo, belo.” (ROSA, 1962, p.4) e qualquer outro sempre será outro, nunca alcançará a beleza da primeira aparição: “[...] o peru ali estava! Oh, não. Não era o mesmo. Menor, menos muito. Tinha o coral, a arrecada, a escova, o grugulhar grufu, mas faltava em sua penosa elegância o reacho, o englobo, a beleza esticada do primeiro.” (ROSA, 1962, p.7). Além de não se assemelhar fisicamente ao anterior, o que mais chama a atenção para a falta de beleza e de graça do novo peru é a fúria que apresenta ao bicar, como que movido pelo ódio, os restos da cabeça degolada do primeiro.

Dessa maneira, a personagem aprende que “é preciso aceitar a dor para confirmar a experimentação da graça”. O conto encerra-se com a aparição do vagalume, que traz de novo a alegria à vida da personagem (CASTRO, 1999, p.105).

Se no conto “As margens da alegria” a viagem era vista como algo empolgante, mostrada do ponto de vista da criança que ia rumo ao descobrimento de um novo espaço, em “Os cimos” a viagem, também vista por ela, toma outro sentido. O Menino, de olhos já não mais tão ingênuos, segue novamente em direção à cidade em construção, mas sente nisso grande pesar. O deslocar para um lugar distante, definido no primeiro conto como “uma viagem inventada no feliz” é, no último, caracterizado como uma “ingreme partida”. A substituição do substantivo “viagem” pelo substantivo “partida” carrega o novo trajeto de valor emocional, pois indica, ainda que sutilmente, a sensação de despedida. O adjetivo “ingreme”, ou seja, difícil, dolorido, não apenas define a partida, mas, por meio da figura de linguagem denominada anástrofe, enfatiza o quão

árido é aquele deslocar-se para longe da mãe. A inversão das palavras, “era uma íngreme partida”, assim, sustenta, também, a inversão do sentido da viagem.

A insegurança e o cansaço ocupam o interior da criança, não há mais a sensação de conforto nem de animação e assim, calada, ela deixa, novamente, de compartilhar suas angústias, despistando, com fingidos sorrisos, sua tristeza, revelada pelo narrador, que descreve a entrada do Menino no avião ressaltando, nos gestos, a sensação de incômodo e tormento: “Entrara aturdido no avião, a esmo tropeçante, enrolava-o de por dentro um estufo como cansaço; fingia apenas que sorria quando lhe falavam.” (ROSA, 1968, p.6).

A explicação do desânimo é o conhecimento sobre o estado de saúde da mãe, conhecimento este que implica o medo da perda que, por sua vez, guia o olhar do Menino, que, sem saber em que se agarrar, tenta saber a verdade buscando indícios do estado de saúde da mãe nas atitudes dos adultos e passa a refletir sobre questões filosóficas como o tempo, a alegria, a tristeza e as perdas.

Nota-se que o Menino tenta saber do estado de saúde da mãe, todavia, a forma como faz isso é muito débil, pois se baseia em fatos não palpáveis, por exemplo, os gestos que buscam agradá-lo “Por isso o mandavam para fora, decerto por demorados dias, decerto porque era preciso. Por isso tinham querido que trouxesse os brinquedos, a Tia entregando-lhe ainda em mão o preferido, que era o de dar sorte: um bonequinho macaquinho, de calças pardas e chapéu vermelho, alta pluma” (ROSA, 1962, p.168) ou a cor da gravata do tio: “O Tio, com uma gravata verde, nela estava limpando os óculos, decerto não havia de ter posto a gravata tão bonita, se a Mãe o perigo ameaçasse.” (ROSA, 1962, p.168).

A focalização é, evidentemente, do Menino, pois a mesma realidade exterior mostrada no primeiro e no último conto de *Primeiras estórias* é vista de maneira diferente de acordo com os pensamentos dele. O medo, por exemplo, faz com que veja as coisas com desconfiança. Assim, o atendimento solícito dos adultos em relação a ele e o sorriso de praxe das pessoas no avião que, em “As margens da alegria”, era visto como algo que o fazia sentir-se especial – “Sorria-se, saudava-se, todos se ouviam e falavam. O avião era da Companhia, especial, de quatro lugares. Respondiam-lhe a todas as perguntas, até o piloto conversou com ele” (ROSA, 1962, p.3) – muda em “Os cimos”. O comportamento zeloso que se repete em relação a ele passa a ser questionado: “Também, todos, até o piloto, não eram tristes, em seus modos, só de mentira no normal alegados?” (ROSA, 1962, p.168).

Assim, o medo de perder a mãe vai guiando os pensamentos do Menino que, sem saber ao certo o que estava acontecendo, questiona se “alguma coisa, maior que todas, podia, ia acontecer?” (ROSA, 1962, p.168). A apreensão de que a mãe sofresse algo muito sério relacionado à saúde o faz ter comportamentos semelhantes aos de quando o peru morreu, como, por exemplo, sentir remorso por carregar algo que remeta à alegria e isso o faz pensar se deveria ou não jogar o macaquinho fora. Mas os pensamentos vão se tornando mais maduros à medida que o Menino vai ficando mais reflexivo, “muito dentro dele mesmo, em algum cantinho de si” (ROSA, 1962, p.169), a ponto de meditar sobre a vida, a passagem do tempo e as transformações que este pode causar: “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?” (ROSA, 1962, p.169). Chega a construir um discurso de culpa e arrependimento muito próximo ao dos adultos, diferenciando-se apenas pelo verbo brincar ao invés do trabalhar, quando pensa no tempo que deveria ter passado com a mãe:

Soubesse que um dia a Mãe tinha de adoecer, então teria ficado sempre junto dela, espiando para ela, com força, sabendo muito que estava e que espiava com tanta força, ah. Nem teria brincado, nunca, nem outra coisa nenhuma, senão ficar perto, de não se separar nem para um fôlego, sem carecer de que acontecesse o nada. Do jeito feito agora, no coração do pensamento. Como sentia: com ela, mais do que se estivessem juntos, mesmo, de verdade. (ROSA, 1962, p.169),

Assim, os pensamentos vão evoluindo e a narrativa segue mostrando uma personagem esférica que vai amadurecendo. Ele chega a pensar até mesmo em parar de dar a outros meninos os brinquedos dele, gesto associado à mudança de fase da criança, a razão disso é porque, ao contrário de outras crianças despreocupadas, ele agora sabe que a vida não é feita só de coisas boas e que não se deve ficar distraído, brincando porque: “Enquanto a gente brincava, descuidoso, as coisas ruins já estavam armando a assanhação de acontecer: elas esperavam a gente atrás da porta.” (ROSA, 1962, p.169). Mas, nem por isso, ele chega a deixar de brincar, inclusive sofre muito quando se dá conta de que perdera o macaquinho.

Até que, a respeito do tempo e das transformações que ele proporciona, o Menino, que antes pensava se não era possível parar o tempo para viver as coisas boas ou se não seria possível voltar ao tempo para ficar mais tempo com quem ele ama, chega à conclusão de que “Ainda que a gente quisesse, nada podia parar, nem voltar para trás, para o que a gente sabia, e de que gostava.” (ROSA, 1962, p.170).

Compreende que a vida sempre segue em frente. Dessa maneira, o pensamento dele, classificado pelo narrador com um pensamento ainda em fase “hieroglífica”, passa a ser percebido como mais maduro, semelhante mesmo ao de um adulto: “[...] recebia uma claridade de juízo [...] podendo copiar no espírito ideias de gente muito grande.” (ROSA, 1962, p.170). Esse processo de aprendizado é semelhante ao de outra personagem infantil de Guimarães Rosa (1964): a menina de “Fita verde no cabelo”. Única da aldeia a não ter juízo suficiente, adquire a capacidade de avaliar as coisas pela primeira vez quando a avó falece. A morte ou a possibilidade dela é, portanto, um elemento utilizado no conto para transformar as personagens infantis.

Com uma avaliação ainda um pouco pessimista, mas menos ingênua, ele formula a teoria de que

[...] a gente nunca podia apreciar, direito, mesmo as coisas bonitas ou boas, que aconteciam. Às vezes, porque sobrevinham depressa e inesperadamente, a gente nem estando arrumado. Ou esperadas, e então não tinham gosto de tão boas, eram só um arremedado grosseiro. Ou porque as outras, coisas, acontecidas em diferentes ocasiões, mas que careciam de formar junto com aquelas, para o completo. Ou porque, mesmo enquanto estavam acontecendo, a gente sabia que elas já estavam caminhando, para se acabar roídas pelas horas, desmanchadas... (ROSA, 1962, p.170)

O encantamento com a vida reaparece inesperadamente com o tucano, que faz o Menino ganhar um pouco mais de força para seguir em frente e encantar-se. Desse modo, ainda que pense na mãe, alcança certa serenidade e passa a agarrar-se à esperança de que a mãe ficará curada: “[...] a Mãe tinha de ficar boa, tinha de ficar sã!” (ROSA, 1962, p.174). Repete essa ideia como quem repete um mantra, mesmo quando o Tio recebe um telegrama ainda sem a boa notícia e demonstra estar preocupado: “Entremeio, o Tio, recebido um telegrama, mas não poderia deixar de mostrar a cara apreensiva – envelhecimento da esperança. Mas, então, fosse o que fosse, o Menino, calado consigo, teimoso só de amor, precisava de se repetir: que a Mãe estava sã e boa, a Mãe estava salva.” (ROSA, 1962, p.174). Quando, finalmente, é confirmado que a Mãe está sarada e o Menino está no caminho de volta para casa, ele consegue discernir o que foi bom e o que foi ruim, chegando à conclusão de que realmente a vida segue: “A vida, mesmo, nunca parava.” (ROSA, 1962, p.175).

Em “As margens da alegria” e “Os cimos” o espaço é outro elemento importante para assinalar o amadurecimento do Menino, pois além de apresentar a função de cenário da ação traz um efeito de ancoragem ao livro, porque funciona como

suporte de representação extratextual ao fazer referência a Brasília. Guimarães Rosa utiliza a realidade brasileira como pano de fundo de suas narrativas, mas, por ir além do modelo do regionalismo tradicional, o espaço nos contos não se limita a retratar aspectos do Brasil, sendo utilizado principalmente como recurso narrativo visando expressar algo próprio do homem, nesse caso, o processo de amadurecimento.

Ainda que o espaço dessas narrativas apresente uniformidade, já que em ambas há a presença tanto do interior do avião como da cidade que está sendo construída, veremos que ele é configurado de maneira diversificada, visto que o que predomina é um espaço modificado em decorrência da emoção da personagem. Nesse sentido, o espaço e a ambientação são mediados pela focalização predominante da personagem, que é apresentada por meio do narrador. Assim sendo, o espaço, em seu sentido denotado, ao ser vinculado à visão da personagem passa a conter traços da subjetividade dela, tornando-se, assim, ambientação e, portanto, apresentando um caráter conotativo.

Por isso, nos contos analisados, o espaço narrativo é altamente relevante, visto que revela aspectos emocionais da personagem e ajuda na construção do tema do amadurecimento. Como o espaço não se resume ao plano da descrição geográfica da paisagem, mas apresenta uma função diegética, é revelado em conformidade com o movimento interior da personagem. Dada a possibilidade de acessar o espaço subjetivo do Menino, é possível afirmar que no conto está explicitada uma ambientação dissimulada, importante ao desvelamento da personagem.

“As margens da alegria” inicia-se com a trajetória de aprendizado e amadurecimento do Menino, que vai em direção ao lugar onde está sendo construída a grande cidade, da seguinte maneira: “Era uma história inventada no feliz; para ele produzia-se em caso de sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos. A Mãe e o Pai vinham trazê-lo ao aeroporto.” (ROSA, 1962, p.3). Os elementos externos que compõem o espaço se correlacionam com as modificações pelas quais a personagem irá passar. O despontar do dia, por exemplo, ou seja, a passagem do escuro para o claro, já anuncia as transformações interiores que o Menino irá sofrer durante a viagem, visto que, separado dos pais e, portanto, parcialmente do ambiente familiar, os laços de dependência são afrouxados, possibilitando a vivência mais intensa de algo novo.

O escuro remete à noite, que por sua vez apresenta um duplo aspecto de acordo com o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier (1995, p.639), podendo dizer respeito às trevas, “onde fermenta o vir a ser” ou à preparação do dia, “de onde brotará a luz da

vida”. Nesse primeiro momento, há a sugestão não apenas do dia, mas também das experimentações que o Menino terá. Do escuro, há a passagem para o claro, resultando no branco, que só pode existir na presença da luz. “Assim um crescer e desconter-se – certo com o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco.” (ROSA, 1962, p.3).

O branco é uma cor que está presente no momento em que se inicia a viagem. Ainda segundo o *Dicionário de símbolos* (1995, p.141) ele “é uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento”. Há dois tipos de branco, o do Oeste, que simboliza a morte e o do Este, que significa retorno. A cor do Este “[...] não é a cor da aurora, mas sim a da alvorada – esse momento de vazio total entre a noite e o dia, quando o mundo onírico recobre ainda toda a realidade: ali está o ser interdito, suspenso numa brancura côncava e passiva”. Assim, de maneira análoga à mudança progressiva do dia que sucede a noite, o Menino passará por um processo de transformação que está sugerida também na caracterização do espaço.

A luz, por exemplo, é um elemento que sinaliza as transformações que a personagem está passando. Assim como em “Sequência” em que a luz evidencia a transformação interna da personagem e do seu olhar, marcando a compreensão do rapaz sobre o que é o amor, por estabelecer um diálogo com o “Mito da caverna”, uma vez que o rapaz, a princípio, era cego às cores quentes, assim como na alegoria, em que os prisioneiros da caverna também não conseguiam enxergar a luz e a realidade, visto que apenas no transcorrer da narrativa é que o saber escondido nas sombras do esquecimento é trazido à tona pela consciência no primeiro conto de *Primeiras histórias*, a luz também estará vinculada à memória e ao conhecimento, remetendo, portanto, às ideias platônicas. A luz emitida pelo vaga-lume no final do conto, por exemplo, pode ser lida como metáfora de conhecimento, pois aparece no momento em que o Menino alcança um entendimento sobre a vida e a morte (RUNHO, 2001, p.7).

Dessa maneira, a escuridão do começo do conto remete ao fechamento da personagem, que pouco conhece. Quando o mundo é revelado a ele há a presença marcante de luz e claridade que se apaga quando ele se depara com a perda, mas que se reacende com a presença do vaga-lume. Sintetizando, o escuro equivale à falta de conhecimento e a claridade, à abertura para a experiência (RESENDE, 1988, p.41).

O processo de amadurecimento dessa criança, todavia, não se inicia de maneira abrupta, ainda que seja pela morte, não é a morte de alguém que o Menino tenha um

vínculo afetivo extremamente forte é, por isso, diferente do que acontece, por exemplo, em “Conversa de bois”. Assim, o espaço inicial apresenta um clima de acolhimento, construído tanto por meio das atitudes das pessoas que estão ao redor do Menino como por elementos concretos que simbolizam o modo como ele está se sentindo. O cinto de segurança, por exemplo, é algo concreto, que em meio a esse ambiente confortável em que todos se preocupam com o bem estar da criança, ele “vira forte afago, de proteção e logo novo senso de esperança: ao não sabido, ao mais.” (ROSA, 1962, p.3). Dessa maneira, o espaço de iniciação vai sendo mostrado pelo prisma do Menino, que se encontra literal e metaforicamente nos ares, pois dentro de um avião está extremamente feliz com a viagem que o levará rumo a novas descobertas.

Ao chegar ao semi-ermo do chapadão e sair para passear com os tios de jipe, o Menino vai repetindo em seu íntimo o nome de cada coisa, dessa maneira ele não apenas revela aquilo que normalmente é desconsiderado ou deixado de lado, como plantas e animais, mas também a beleza de pequenas coisas que compõem um quadro de pureza, simplicidade, harmonia e sacralização. No seguinte trecho em que aparecem algumas das coisas com que o Menino se depara, a poeira, alvissareira confere à descrição aspecto de símbolo da força criadora:

A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As pitangas e seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flores em pompa arroxeadas da cana-de-ema. O que o Tio falava: que ali havia ‘imundices de perdizes’. A tropa de seriemas, além, fugindo em fila, índio-a-índio. O par de garças. Essa paisagem de muita largura, que o grande sol alagava. O buriti, à beira do Corguinho, onde, por um momento, atolaram. (ROSA, 1962, p.9)

O olhar puro da criança é destacado quando confrontado com o discurso do Tio e da Tia, inserido pelo narrador, de maneira sutil no momento em que o Menino se questiona sobre as coisas que, para ele, seriam mais importantes como o peru. “Tinham fome, servido o almoço, tomava-se cerveja. O Tio, a Tia, os engenheiros. Da sala, não se escutava o gargalhar ralhar dele, seu grugulejo? *Esta cidade ia ser a mais levantada do mundo.*” (ROSA, 1962, p.5, grifos nossos).

Mas o olhar, que antes enfatizava a beleza e suavidade das coisas aproximando-as a um universo celestial, muda depois que o peru é morto. A cidade em construção é enxergada como um espaço hostil e adverso, o branco é substituído pelo cinza e a cor da planta é desgastada, enfatizando o estado de tristeza em que o menino se encontra e

também mostrando que algo foi realizado. A poeira deixa de ser apresentada como criadora e mostra seu aspecto oposto, de morte, já que o pó pode ser utilizado tanto como símbolo de criação, quanto de padecimento. Dessa forma, o estado de espírito da criança a leva a ver as coisas impregnadas de tristeza, devido a sua interioridade.

Mal podia com o que lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplenagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o vedame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira. Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. (ROSA, 1962, p.6)

O mundo repleto de máquinas é revelado à criança que, extremamente sensível, enxerga a brutalidade e a crueldade na destruição para construir. Chega a sentir repugnância pela forma como fazem uma cidade grande.

Ali fabricava-se o grande chão do aeroporto – transitavam no extenso as compressoras, caçambas, cilindros, o carneiro socando com os dentes de pilões, as betumadoras. E como haviam cortado o mato lá dentro? A Tia perguntou. Mostraram-lhe a derrubadora, que havia também: com à frente uma lâmina espessa, feito limpa-trilhos, à espécie de machado. Queria ver? Indicou-se uma árvore: simples, sem nem notável aspecto, à orla da área matagal. O homenzinho tratorista tinha um toco de cigarro na boca. A coisa pôs-se em movimento. Reta, até que devagar. A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: ruh... sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Tropeara tão bela. Sem nem se poder apanhar com os olhos o acerto – o inaudito choque – o pulso da pancada. O Menino fez ascas. Olhou o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto. A limpa esguez do tronco e o marulho imediato e final de seus ramos – da parte de nada. Guardou dentro da pedra. (ROSA, 1962, p.6)

Os verbos “socar” e “cortar” bem como os substantivos “choque” e “pancada” utilizados na descrição da derrubada enfatizam a ideia de violência empregada na construção da cidade, que requer a morte da fauna e da flora. Nesse trecho, mostra-se não apenas a tristeza do Menino por conta da morte do peru, mas também sua sensibilidade diante de um mundo que se configura hostil. Sensibilidade esta que não está presente nos adultos que ficam admirados com a potência da máquina que derruba e destrói a natureza de maneira devastadora.

O céu, azul, para onde o Menino olha é seu ponto de fuga, visto que tal cor é a mais profunda das cores “nel[a], o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo,

perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor.” (CHEVALIER, 1995, p.109). Ao refugiar-se nesse espaço infinito, que parece estar em consonância com os sentimentos do Menino “atônito”, ele pensa na beleza da árvore e guarda essa lembrança no que o narrador nomeia como pedra. Pedra e alma têm uma relação estreita sendo que a pedra, em seu estado bruto, é considerada um ser andrógono, assim como as crianças, representando, portanto, a perfeição do estado primordial. Sendo matéria bruta ela pode ser trabalhada, todavia, se for apenas pelas atividades humanas ela é envilecida, e se for por atividades celestiais e espirituais ela enobrece (CHEVALIER, 1995, p.696-697). Assim, é possível pensar na alma da criança como algo que sustenta uma construção e que está sendo trabalhada tanto pelos homens quanto pela natureza celestial. E é justamente esse o significado de formação como conhecimento tanto dos aspectos sociais quanto para a emancipação enquanto ser humano.

O terreiro onde ficava o peru, antes, era um espaço em que ele tinha vontade de ir para ver o animal novamente, todavia, depois que a ave fora morta ele é descrito não como um lugar bom, mas com substantivos abstratos que remetem ao desolamento da criança diante do vazio deixado pela morte, o espaço passa a ser rejeitado: “De volta, não queria sair mais ao terreirinho, lá era uma saudade abandonada, um incerto remorso.” (ROSA, 1962, p.7).

A noite aproxima-se e a tristeza é enfatizada ainda mais, com a inversão da ideia de que a noite é o anteceder do dia. “Tudo se amaciava na tristeza. Até o dia; isto era: já o vir da noite. Porém, o subir da noitinha é sempre sofrido assim, em toda parte. O silêncio saía de seus guardados. O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava para arraigar raízes, aumentar-lhe alma.” (ROSA, 1962, p.7). A noite e a sensação de morte aumentam quando o outro peru bica a cabeça da ave já morta, a noite vai caindo e a tristeza aumentando, a mata passa a ser vista como um lugar extremamente tenebroso. “A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo. / Trevava” (ROSA, 1962, p.7). Por meio de uma hipérbole, a noite mostra-se demasiadamente escura e o sentimento de desolação transmitido pelas árvores no escuro expande-se, parece que a tristeza ultrapassa aqueles limites geográficos e alcança o mundo. Aqui há o ápice do sentimento de tristeza do Menino. Porém, em meio ao escuro e à falta de esperança, surge uma pequena luz que, contrasta com a obscuridade. O vagalume, assim, ilumina tanto o espaço externo como o interno da criança, trazendo não apenas a luz de volta mas também a alegria.

A luz e as cores em “Os cimos” também são importantes por marcarem o real e o imaginário e o estado de ânimo da criança. Quando claras e vibrantes sinalizam a vitalidade e, quando escuras, a desilusão e a tristeza (RESENDE, 1988, p.40). Se em “As margens da alegria” a escuridão inicial era equivalente à falta de conhecimento, em “Os cimos” ela corresponderá ao desconsolo do Menino. A noite acentua a tristeza por ser o momento em que o Menino pensa ainda mais na mãe, impossibilitando-o de dormir. Todavia, há uma personagem, um pássaro, que faz referência ao mundo dos sonhos, mostrando a possibilidade de uma vida bonita. Ele aparece sempre de madrugada, ligando o dia à noite. Assim ele faz a mediação entre o mundo real e o dos sonhos (RESENDE, 1988, p.35).

Outro elemento importante é o bonequinho macaquinho que o Menino carrega consigo por funcionar, como afirma Pacheco (2006, p.36), como espelho da criança, pois do mesmo modo que ela está fechada em si mesma, sentindo-se sozinha e sem mãe, o macaquinho também se sente assim. “O pobre do macaquinho, tão pequeno, tão sozinho, tão sem mãe; pegava nele, no bolso, parecia que o macaquinho agradecia, e, lá dentro, no escuro, chorava.” Isso justifica a atitude do Menino ao jogar fora o chapéu festivo do bonequinho, para que ficassem parecidos. Assim, a separação do boneco daquilo que nele representava a alegria também remete à separação do Menino da mãe.

Na primeira noite em que dorme longe da casa, há a indicação de traços de mudança da personagem, pois no momento em que o Menino tenta dormir, o narrador aproxima-o do brinquedo, tido como camarada e, pelo uso do advérbio “também”, assimila “velho” à criança, mostrando que ela já é um pouco mais madura. “O macaquinho, quase também feito um muito velho menino.” É junto a esse brinquedo que o Menino verá um mundo mais hostil e também refletirá sobre a vida e o tempo (PACHECO, 2006, p.37).

No momento em que ele está voltando para perto da mãe e se dá conta de que perdera o companheiro, entristecendo-se novamente, e o ajudante de piloto entrega o chapéu festivo que encontrara no chão do avião, o Menino fantasia uma história para consolar-se da perda. Diz para si mesmo: “Não, o companheirinho Macaquinho não estava perdido, no sem-fundo escuro do mundo, nem nunca. Decerto, ele só passeava lá, porventura e porvindouro, na outra-parte, aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam.” (ROSA, 1962, p.175). Assim, ao inventar uma história, o último conto retoma o primeiro, que inicia com “era uma viagem inventada no feliz” e marca o amadurecimento da criança, que adquire “consciência narrativa”. Segundo Freud (apud

PACHECO, 2006, p.39), é na infância que ocorrem as primeiras manifestações da atividade imaginativa. Assim, as brincadeiras são substituídas pela invenção, de modo a tornar o mundo mais aceitável.

A retomada do conto “As margens da alegria” em “Os cimos” ressignifica os dois contos e faz pensar no processo de reiteração que costuma aparecer na poesia. Alfredo Bosi (1983, p.31), ao falar sobre a reiteração, na poesia, seja de um som, de uma frase, de uma função sintática ou de um prefixo, por exemplo, mostra que ela é um procedimento considerado importante à forma e que a repetição ao fazer o movimento de retorno acrescenta um movimento para frente do discurso, pois:

Re-interar, re-correr, re-tomar supõem também que se está a caminho; e que insiste em prosseguir. A partícula *re* vale não só para indicar que algo se refaz (1º grau), mas também para dar maior efeito de presença à imagem, e conduzi-la à plenitude (2º grau). No primeiro caso, estão, por exemplo, “re-atar”, “re-ver”, “re-por”. No segundo: “re-clamar” (clamar com mais força), “re-alçar” (levantar mais alto), “re-buscar” (buscar com insistência), “re-generar” (gerar de novo, salvando)..., verbos nos quais o sentido que se produz é antes de intensificação que de mera recorrência.” (BOSI, 1983, p.32)

O tempo é fundamental para que algo seja feito novamente de maneira diferente e está relacionado à ideia de valor visto que há mais intensidade naquilo que é refeito (BOSI, 1983, p.32). Aproximando os contos “As margens da alegria” e “Os cimos” à ideia de retorno da poesia, é possível notar que a retomada não apenas temática, mas também das personagens, do espaço, da estrutura, etc., do último conto em relação ao primeiro impele o tema do amadurecimento da personagem infantil para diante, pois os sentimentos de alegria e tristeza voltam conferindo um novo sentido à percepção que o Menino tem sobre o mundo. Assim, a história inicial, que a princípio é única: “ESTA É A HISTÓRIA.” (ROSA, 1962, p.3), ao ser retomada, “OUTRA ERA A VEZ.” (ROSA, 1962, p.168) atribui um caráter poético aos contos e conferem a ele um movimento cíclico. Essa volta ressignifica o que já passou e acrescenta um novo significado ao que é mostrado.

6. O PERCURSO DE ASCENSÃO DA “MENINA DE LÁ”

De maneira análoga à apresentação da personagem infantil de “As margens da alegria” e “Os cimos”, o narrador de “A menina de lá” constrói uma personagem que passa por um processo de transformação gradual. O menino, que antes tinha os pensamentos em “fase hierográfica”, passa a ter “ideias de gente muito grande” e a menina, mesmo que seja uma criança prodígio, não tem de imediato o devido reconhecimento dos que estão em seu entorno, nem do narrador, sendo apresentada primeiro como “tolinha” para só depois ser considerada “santa”.

Ainda que a modificação se dê em âmbito diferente, sendo, no primeiro e último contos, a mudança na forma de perceber a vida e, em “A menina de lá” manifeste-se em relação à realização de milagres, a ideia transmitida nos três contos é a de que a personagem infantil passou por um processo de transformação. O narrador e a focalização exercem um papel importante na demarcação dessa mudança. Em “As margens da alegria” e em “Os cimos”, como visto, há a alternância da focalização. Já em “A menina de lá”, o ponto de vista da criança não é mostrado, mas o dos que estão ao seu redor, sim, e é por meio do modo de considerar dessas personagens e do narrador, que compartilha da perspectiva delas, que é apontada a modificação da menina.

Nhinhinha está, inicialmente, no plano terrestre e até alcançar o plano celestial, ela percorre um caminho de ascensão. A saída dela do mundo terrestre acontecerá tanto no plano da realidade, com a morte dela, como no plano metafórico, com a consideração de ela ser santa. Ela só pode ser considerada santa por meio da realização de um milagre reconhecido por todos que estão ao seu redor. Assim, começa a ocorrer a realização dos desejos dela, inexplicavelmente. Todavia, os primeiros desejos dela não são considerados verdadeiros milagres, pois estão ainda no âmbito individual e têm pouca significância. Só depois que ela consegue ter a capacidade de realizar feitos maiores, bem como saber o que desejar, é que ela realiza um milagre, a cura da mãe, e então, após a confirmação dele, dada por meio de um segundo, a chuva, é que ela alcança seu espaço de desejo, o “lá”, o céu.

Partindo do pressuposto de que a personagem infantil passa por um processo de mudança, mostraremos como ele é textualmente marcado. As principais formas são pelo modo como Maria é caracterizada, pela percepção da família e pelas consequências dos desejos da criança. Para melhor analisar a mudança de perspectiva sobre essa

personagem, dividiremos o conto em duas partes, sendo a primeira caracterizada pela construção de um ser inábil e, a segunda, pela admissão de que a menina consegue realizar proezas e desejar coisas mais sensatas. Sensatas para os adultos, para a racionalidade deles.

No que diz respeito à caracterização de Nhinhinha, em um primeiro momento, o fenótipo dela é o de um ser frágil que, aparentemente, tem alguma debilidade ou sofre de alguma carência. A desproporção entre o tamanho do corpo e o da cabeça, sendo esta grande e aquele miúdo, sugere alguma irregularidade na saúde dela, induzindo o leitor a pensar que isso poderia justificar o comportamento também incomum da menina como, por exemplo, ser muito calada e apática. Todavia, essa hipótese é excluída quando o narrador diz: “Tranquila, mas viçosa em saúde.” (ROSA, 1967, p.21).

Com essa frase descarta-se a possibilidade de que o comportamento diferente da menina esteja relacionado à questão de falta de saúde, ao menos física, pois a serenidade da criança é compensada pelo adjetivo que qualifica a saúde dela como exuberante. Mas, ainda assim, o discurso de incapacidade mental prevalece na primeira parte do conto e vai sendo tecido pela voz do narrador homodiegético, que está próximo à família com a qual compartilha o ponto de vista em relação à Nhinhinha.

Pai, mãe, tia e narrador pensam que a menina tem alguma incapacidade cognitiva, porque as perguntas dela para eles não fazem sentido ou são mal articuladas. Embora Nhinhinha tivesse um pouco menos de quatro anos, a linguagem dela é de uma criança de um ou dois, pois, sua fala, construída predominantemente por duas palavras – “Ele xurugou?”, “Menino pidão...”, “Menina grande...”, “Deixa... Deixa...”, “Estrelinhas pia-pia”, “Tudo nascendo”, “Não sei”, “Senhora Vizinha...” (ROSA, 1967, p.20-21) – lembra a fala telegráfica presente na fase em que a criança está aprendendo a se comunicar e, por isso, não sabe ainda transmitir mensagens com a devida complexidade lexical e gramatical. Ademais, ela comete desvios no momento de construir orações negativas como ao dizer: “Alturas de urubuir...” ao invés de “altura de urubu não ir”.

A inquietação do pai diante da incapacidade da filha de organizar um discurso compreensível é revelada por meio do discurso direto, quando ele faz juízo dela: “– Ninguém entende muita coisa que ela fala...” (ROSA, 1976, p.20). Essa visão é compartilhada pelo narrador, que explica o porquê de ninguém entender o que ela fala, destacando que o que prejudica a comunicação da menina é mais a falta de compreensão do que ela quer dizer do que as palavras estranhas que ela inventa. Isso evidencia ainda mais a falta de entendimento por parte da família em relação à menina, como alega o

narrador ao declarar que o motivo da incompreensão não estava tão relacionado às palavras, mas ao sentido delas, como se pode notar no seguinte trecho: “Menos pela estranhez das palavras, pois só em raro ela perguntava, por exemplo: “*Êle xurugou?*” – e vai ver, quem e o quê, jamais se saberia. Mas pelo esquisito do juízo ou enfeitado do sentido. Com riso imprevisto: – “*Tatu não vê a lua...*” – ela falasse. Ou referia estórias absurdas, vagas, tudo muito curto [...]” (ROSA, 1967, p.20).

Pelo discurso indireto livre, o narrador reúne a opinião dele com as dos familiares quando questiona a inteligência da criança “Seria mesmo seu tanto tolinha?” (ROSA, 1967, p.21). Não obstante, o que, em um primeiro momento parece não fazer sentido, levando a pensarem que a menina é meio boba, ao final do conto, as falas dela farão sentido, como mostraremos ao abordar a parte do conto em que a menina começa a ser admitida como um ser especial e não como incapaz.

Além da questão da linguagem rudimentar, o silêncio é destacado como algo não comum para uma menina de uns três anos, visto que, nessa idade, as crianças são inquietas, gostam de brincar e de se manifestar. O comportamento de Nhinhina difere do esperado, pois ela é introspectiva e calada. Ela não brincava nem com bonecas nem com brinquedos. “Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achassem pouco se entendia.” (ROSA, 1967, p.20). “Em geral, porém, Nhinhina, com seus quatro anos, não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncio.” (ROSA, 1967, p.20). “De vê-la tão perpétua e imperturbada, a gente se assustava de repente. Fazia vácuos.” (ROSA, 1967, p.21). Era apática também mesmo em relação às novidades que entusiasavam adultos e crianças. “Não se importava com os acontecimentos.” (ROSA, 1967, p.21).

O processo de transformação da abordagem dessa personagem inicia-se, coincidentemente, com a mudança da distância e da perspectiva do narrador; tal alteração é utilizada como recurso para marcar a divisão que enfatiza a transição pela qual a personagem infantil passará e para transmitir a ideia de neutralidade da instância narrativa. Se até então o narrador estava próximo da ação, participando dela como personagem e tendo contato direto com a menina, após uma conversa que ele teve com ela, em que ela já demonstrava saber qual seria o seu destino, essa aproximação deixará de existir: “Nunca mais vi Nhinhina.” (ROSA, 1967, p.22). A partir desse momento, dá-se início à segunda parte do conto, em que ela começa a fazer milagres, como diz o

narrador “Sei, porém, que foi aí que ela começou a fazer milagres.” (ROSA, 1967, p.22).

Todavia, cabe ressaltar que a capacidade da menina de fazer com que os desejos dela fossem realizados não é reconhecida imediatamente e ela mesma dá a entender que é preciso lapidar sua aptidão, quando, após realizar a primeira proeza diz estar trabalhando em um feitiço. Assim, paulatinamente, os desejos dela vão tomando proporções e tendo consequências maiores, e a família vai compreendendo o poder que a menina tem.

As primeiras manifestações dessa capacidade de Nhinhinha estão relacionadas ao âmbito individual. Seus desejos são simplórios e não têm consequências significativas para outras pessoas: “O que ela queria, que falava, súbito acontecia. Só que queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita.” (ROSA, 1967, p.22). Ela deseja ver um sapo e também quer uma pamonha de goiabada. A reação da família diante da primeira manifestação de desejo é de indiferença “Se bem a ouviram, pensaram fosse um patranhar, o de seus disparates, de sempre.” (ROSA, 1967, p.22). Mas, o fato de uma rã verdíssima entrar na sala e parar aos pés da menina, faz com que todos pasmem e fiquem quietos diante do acontecimento inusitado. Com a repetição do inexplicável após outra manifestação de vontade, que é quando ela deseja a pamoinha de goiabada e em seguida chega uma mulher vendendo pãezinhos da goiabada enrolada na palha, a família começa a se inquietar. “Aquilo quem entendia?” (ROSA, 1967, p.22).

Quando a Mãe fica doente, todos já acreditam no poder da menina, não pensam mais que o que ela fala é bobagem, e tentam persuadi-la a querer a cura. O comportamento da família de Nhinhinha em relação à doença da mãe se assemelha à do Menino dado que os parentes de ambos percebem que os protagonistas sabem que a doença da mãe é grave. Em “Os cimos”, todos se esforçam para distrair a criança e, em “A menina de lá”, fica bem claro para a menina que a mãe está bem doente. As crianças desses dois contos, no entanto, têm reações bem diferentes, embora ambas desejem o bem e a cura da mãe. Ao contrário do Menino, Nhinhinha não se desespera com o estado de saúde da mãe, ainda que não tivesse nenhum remédio para curá-la, tem paciência em relação à situação pela qual a Mãe passa e enfrenta a possibilidade de perda com serenidade.

A mãe a olha com fé e deposita esperança na menina. Assim que Nhinhinha a beija, acontece o que se poderia chamar de fato de milagre, e a mãe, repentinamente,

sara. Há uma evolução, portanto, tanto nas consequências quanto na dimensão das realizações dela, visto que passa do desejo individual para o familiar e há o reconhecimento da capacidade da menina, já que os parentes admitem que fora ela a responsável por curar a mãe, como é evidente na frase: “Souberam que ela tinha também outros modos.” (ROSA, 1967, p.22). O termo “modos” tem a ver com a forma como ela realiza milagres, pela palavra, como era antes, ou pelo gesto, como ocorre nessa situação.

Todavia, permanece, neles, certa dúvida em relação à habilidade da menina, pois, mesmo que pensem em preservá-la do interesse que tal fato causaria em padres e bispos, não têm certeza de que aquilo não é apenas ilusão. O descontentamento do pai em relação à menina permanece, mas com um direcionamento diferente; se antes era pela capacidade mental da menina, agora é pela falta de proveito da habilidade dela. Irredutível, Nhinhinha, personagem sobre quem ninguém tem autoridade ou domínio, nega-se a realizar os desejos dos outros antes de ter certeza de que é aquilo que ela também quer e os ignora, mantendo a serenidade quando fazem um pedido sem cabimento na concepção dela: “[...] se sorria repousada, chegou a fechar os olhos, ao insistirem, no súbito adormecer das andorinhas.” (ROSA, 1967, p.23). Ela se mostra mais madura que os pais, pois sabe discernir o que é importante do que não é, sabe também que não precisa provar nada para ninguém, não tem necessidade de se autoafirmar. A imaturidade dos pais, além da falta de seriedade no que pedem também está marcada na forma como a menina os chama: Menina grande e Menino pidão; por isso, aos olhos dela, eles merecem apenas tolerância.

Quando a seca chega, querem que ela se manifeste para salvar a plantação, os animais, o brejo, mas ela, com sua calma de sempre, apenas diz: “Deixa... Deixa...”, como se tudo tivesse um tempo certo de acontecer. Ainda que os pais a amedrontassem, dizendo que tudo se acabaria, o leite, o arroz, a carne, alimentos essenciais à família, e também tentassem seduzi-la, falando de doce e melado, que costuma agradar aos mais novos, ela não muda de ideia e permanece sem querer fazer algo apenas pela vontade dos outros, mostrando-se uma pessoa não influenciável. Só quando ela decide por si mesma querer a chuva, não por uma questão de sobrevivência, mas, pela vontade de ver o arco-íris, é que ela realiza o seu último ato. Isso marca a diferença dos valores compartilhados pela família e por ela, sendo o valor utilitário o mais importante para os adultos e a beleza, para a criança. Assim ela transcende o âmbito familiar e atinge o da natureza.

Nesse momento, a menina, que já havia conseguido fazer um milagre, consegue provar que é capaz de fazer outro, confirmando a todos sua santidade. Assim, sente-se extremamente feliz, como nunca havia demonstrado poder ser, como se tivesse chegado ao ápice da vida, como quem transcende e cumpre sua função na terra. Os pais, no entanto, gananciosos com a capacidade da filha, desejam que a menina cresça e crie juízo logo para poderem se beneficiar daquilo que ela pode fazer por eles. Porém o destino de Nhinhinha é a morte precoce, ainda que a morte dela, antes da dos pais, seja contra as leis da natureza, ela, sabiamente, sabe aceitá-la. Revela em suas atitudes bondade e amor e seu discurso, não construído conforme as normas gramaticais, mostra sabedoria e serenidade da vida diante da morte, tema extremamente reprimido pelos adultos.

Maria menciona inúmeras vezes saber que seu destino é a morte precoce e tenta expressar isso quando conta “[...] a história de uma abelha que se voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que não se acabava.” (ROSA, 1967, p.20). A abelha, animal conhecido popularmente pela ordem, lealdade e nobreza, semelhante às características gradativamente atribuídas à menina, voa para uma nuvem. A nuvem remete ao céu, espaço associado ao lugar para o qual as pessoas boas vão quando morrem, no catolicismo. Ademais, a imagem da felicidade e da ternura construída por meio de meninos e meninas, crianças como Nhinhinha, sentados em uma mesa de doces comprida associada ao tempo da eternidade refere-se a um lugar em que o tempo não é computado, podendo ser também associado ao céu.

Este espaço pode ser tomado como referente simbólico do desejo da menina, pois ela menciona esse lugar diversas vezes, ainda que de formas diferentes. Arnaldo Saraiva (2000, p.94) aproxima o conto “A menina de lá” ao poema “Canção de exílio” de Gonçalves Dias, em que o dêitico “lá” aparece marcantemente ao longo do poema para designar o lugar eufórico do desejo. “Lá”, no conto, ainda que não apareça de modo repetitivo, é destacado no título e marca a relevância desse lugar para a menina, principalmente no momento divisor da vida dela. Fica claro o desejo dela de ir para “lá” quando ela verbaliza isso com uma frase bem estruturada “– Eu quero ir para lá.” (ROSA, 1967, p.21), ainda que ela, quando questionada “aonde”, não saiba responder. O lugar desconhecido tem duplo sentido nesse contexto, podendo ser um lugar geográfico, a que ela nunca foi, ou um lugar celestial, que nenhuma pessoa viva conhece.

Mas, é bastante provável que seja um lugar celestial, pois, na conversa com o narrador, importante para compreender melhor a menina e vê-la como um ser de sensibilidade aguçada, é possível notar que na fala dela há indícios para se afirmar que o “lá” seja celestial. Ao apreciar a noite estrelada, ela observa o céu e as estrelas que nascem nele, vendo-o como algo bonito e admirável, ela sorri. As estrelinhas, que ela diz serem “Cheiinhas”, lembram, foneticamente, o modo como a menina é chamada visto que há a repetição bem marcada do “i” nessa palavra e na palavra Nhinhinha; além disso há a denominação “estrelinhas pia-pia”, sendo que a onomatopeia pia-pia, lembra o piar de uma ave. O narrador diz que as estrelas são passíveis de serem apagadas e ao mesmo tempo são sobrenaturais: “Ela apreciava o casacão da noite. – ‘Cheiinhas!’ – [ela] olhava as estrelas, deléveis, sôbre-humanas.” (ROSA, 1967, p.21). Os adjetivos finais lembram também a menina, que tem um caráter um tanto sobrenatural. No entanto, a efemeridade das estrelas é vista não sob o prisma da morte, mas do nascimento, pois ela exclama: “Tudo nascendo!”; há, nesse momento, a exploração de vários sentidos, não apenas da visão, mas também do olfato e da audição. Maria comenta que o ar teria cheiro de lembrança e diz que o sentido da visão não consegue captar tudo, ele é limitado, pois as pessoas não conseguem ver quando o vento acaba. No diálogo com a menina, o narrador mostra-se mais compreensível e se abre ao que a menina diz, assim entende que a responsabilidade da falha na comunicação não deveria recair na criança, mas sim nos adultos que não conseguiam entender a beleza da fala dela, que consegue perceber coisas que vão além da percepção comum dos adultos. “O que falava, às vezes era comum, a gente é que ouvia exagerado” (ROSA, 1967, p.21). Quando ela diz “alturas de urubuir” é, na verdade, “altura de urubu não ir”, como esclarece o narrador. A altura que o urubu não consegue alcançar – possivelmente por esse animal estar associado à negatividade, visto que se alimenta de animais mortos – pode ter sido mencionada porque essa ave seria condenada a estar vinculada à terra; já a menina, apenas uma criança, aponta o dedo para o céu e o narrador, mostrando que a distância entre o céu e a menina é curta, ainda que ela esteja na terra e não tenha asas como o urubu, diz: “O dedinho chegava quase no céu.” (ROSA, 1967, p.21).

Quando ela se lembra da jabuticabeira, tem a revelação de que algo a chama, pois diz “jabuticaba de vem-me-ver”, como se a árvore a convidasse e ela tivesse um encontro, um destino a ser cumprido. Nesse momento, a menina suspira e diz que quer ir para lá, lugar, possivelmente, celestial e em seguida fala do passarinho que “desapareceu de cantar”. Ela não diz que o passarinho parou de cantar, podendo retomar

depois, mas que ele desapareceu e com ele seu canto. O narrador, ainda que não tivesse notado isso, percebe que o que ela diz tem sentido. “De fato, o passarinho tinha estado cantando, e, no escorregar do tempo, eu pensava que não estivesse ouvindo; agora ele se interrompera.” (ROSA, 1967, p21). A avezinha, então, é nomeada por Nhinhinha de “Senhora vizinha”; ao chamar a ave de vizinha pode-se considerar que a menina pensa cada vez mais em ir para o lado de lá, visto que vizinho é quem mora perto, quem está a uma curta distância e o passarinho morto está em outro lugar, um lugar mais alto. Ainda falando sobre o passarinho, diz que ele está com saudades dela e que, provavelmente por isso, ela deveria ir para esse lugar celestial. O modo como ela diz isso é por um processo de composição por justaposição, que funde a conjunção “e” com o pronome “eu” “Eeu? Tou fazendo saudade”. Além disso, quando conversavam sobre parentes mortos, a menina disse que iria visitá-los e, antes de sua morte ela expressa o último desejo à tia, dizendo que quer um caixão cor-de-rosa com enfeites verdes.

Portanto, Nhinhinha, ainda que estivesse no mundo terrestre, reconhecia que onde ela estava não era seu lugar, pois ela era uma criança divina, como só depois foi reconhecida pela família “Santa Nhinhinha.” (ROSA, 1967, p.24). É uma criança que teve que percorrer um percurso para conseguir transcender e sair do mundo terreno para o plano celestial. Há, como em “As margens da alegria” e “Os cimos”, um trajeto de ascensão, que se inicia em baixo (na terra) e vai para o alto (o céu). Se nos contos molduras de *Primeiras estórias* essa sugestão está no título, das margens ao ponto mais alto, em “A menina de lá” também aparece essa sugestão no título, revelando que ela pertence a outro nível. Além disso, a sugestão de elevação está presente nas referências dos animais que aparecem no conto, sendo a maioria com asas e voadores para caracterizar, assim como na narrativa sobre a menina, seres que conseguem alçar voo: abelhas e pássaros, tais como o sabiá, o urubu e o passarinho verde. Em “As margens da alegria” e em “Os cimos”, a presença de animais voadores também é notável, ainda que sejam outros, peru, tucano e vagalume.

O arco-íris que aparece no conto também pode ser lido como uma fase de transição pela qual a personagem passa, pois é um elemento que simboliza a ligação da terra com o céu. Como Vera Lúcia Rodella Abriata (1993, p.108) assinala, as cores escolhidas pela criança para serem usadas em seu caixão, o verde e o rosa – como mostra o seguinte trecho: “[...] queria que um caixãozinho côr-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes [...]” (ROSA, 1967, p.23) – são anafóricas, visto que retomam as cores destacadas no arco-íris que apareceu quando a menina o desejou. “Daí a duas manhãs,

quis: queria o arco-íris. Choveu. E logo aparecia o arco-da-velha, sobressaído em verde e vermelho – que era mais um vivo côr-de-rosa.” (ROSA, 1967, p.23). O verde e o rosa são cores que simbolizam a regeneração. Assim, realizar o último desejo da menina, colocando-a em um caixão com essas cores, não a ajudaria a morrer, como pensa o pai em um primeiro momento, mas, ao contrário, como defende a mãe, ajudaria a eternizar a memória da menina, dando novo sentido à vida dela na terra.

Além das cores que aproximam o caixão do arco-íris, ainda segundo Abriata (1993, p.110-111), a horizontalidade de ambos também os aproxima. Ademais, a junção da palavra fúnebre (que remete ao ataúde) com brilhos (que faz pensar nas cores do arco-íris), para caracterizar o verde elegido para enfeitar o caixão, resultando em “funebrilhos”, ajuda a aproximar o objeto no qual o corpo da menina seria colocado ao arco-íris. Dessa forma é construída uma metáfora, visto que ambos podem simbolizar, nesse conto, a ponte para alcançar o espaço transcendente.

Conclui-se, portanto, que, com a morte, a menina consegue transcender o mundo terreno e alcançar o lugar eufórico do desejo, ainda que, para isso, tenha que ser sacrificada. Sua morte, no entanto, não marca apenas a elevação do estado de espírito da menina, mas também o amadurecimento da própria família, que muda o modo como via a criança. Assim sendo, ela passa de tola para santa e consegue fazer com que seja reconhecida no mundo terreno como alguém que está além de toda aquela vivência.

7. O AMADURECIMENTO TRANSGRESSOR EM “PIRLIMPSIQUICE”

Como demonstrado, em “A menina de lá” as personagens e seus valores são desconstruídos, o que acarreta uma inversão ou pelo menos um questionamento a respeito das hierarquias socialmente consolidadas. Assim, a imagem de uma criança, do sexo feminino, sem domínio da linguagem, considerada como um tanto débil e deficiente, sem condições de ter um futuro adequado, é convertida à imagem de uma criança forte com poderes, que deixou de ser passiva para ser ativa, sendo até mesmo santificada. À medida que essa menina vai deixando de ser apresentada como criança-adulta, por ser comportada e não dar trabalho, os pais são cada vez mais caracterizados como adultos-crianças.

O pai, homem trabalhador, afasta-se da ideia que se tem a respeito de um patriarca para ser visto como menino mimado que precisa da mulher para dar café a ele e, além de não saber lidar com o potencial da filha, aborrece-se com o raciocínio ilógico de que ela deveria servir a eles, reafirmando a imagem negativa que Nhinhinha projeta no pai, caracterizado, por fim, como um “menino pidão”.

A mãe, mulher religiosa, também é vista de maneira infantilizada ainda que a protagonista demonstre ter mais afinidade com essa personagem do que com o pai. Ela compartilha do mesmo pensamento do marido e, como ele, não sabe lidar nem compreender a filha prodígio. Ainda que tema o desconhecido, tem o ímpeto e a curiosidade de testar as habilidades da filha ao invés de se preocupar em compreendê-la.

Desse modo, Maria vai sendo reconhecida em sua individualidade e autonomia, já os pais vão perdendo o valor e importância no meio familiar. Isto posto, a construção das personagens, nesse conto, destaca-se como principal estratégia de refutação de valores bem como de demonstração de que a criança pode revelar-se madura em outros aspectos que não os socialmente previstos e esperados.

Seguindo a mesma lógica, é possível pensar em “Pirlimpsiquice” como um texto que também contesta não apenas a noção de um só tipo de amadurecimento como também a de hierarquia e de valoração, visto que, de maneira semelhante ao que acontece em “A menina de lá”, há uma inversão nos valores atribuídos às personagens e na concepção acerca de comportamentos considerados socialmente corretos e aceitáveis.

O modo como Zé Boné é apresentado em “Pirlimpsiquice” aproxima-o de Nhinhinha; a razão disso é que ele, assim como ela, a princípio, é considerado tolo e não digno de um papel de destaque; os que o rodeiam não reconhecem nem o potencial nem

o valor dele. Todavia, ao final, sua importância é afirmada, subvertendo a ideia de ser dispensável. Essa mudança mostra que a representação da personagem mudou, pois ele deixou de ser um ator inferior, sem destaque no teatrinho da escola, para ser considerado o melhor de todos.

Para analisar o amadurecimento do protagonista, levamos em consideração todas as personagens, que podem ser reunidas basicamente em quatro grupos, distinguidas hierarquicamente em relação ao teatro beneficente do colégio. O primeiro grupo é formado por padres e educadores, detentores do poder; o segundo, pelos alunos considerados exemplares; o terceiro, pelos medíocres e, por último, o grupo dos alunos considerados ruins e não merecedores de participar do teatrinho.

O grupo dos padres e educadores é considerado o de maior força na hierarquia da escola já que, além de comandarem a peça, são detentores do poder de escolha tanto do tema quanto dos atores. Nenhum aluno faz parte da decisão dos padres, são apenas convocados a participar do encontro, visto que o regente Siqueira, o Surubim, chama os doze alunos para serem comunicados, pelo padre Prefeito, que haveria a apresentação de uma peça de teatro, a qual já havia sido selecionada. Além disso, o Dr. Perdigão lê o resumo da peça eleita apenas para os melhores alunos terem conhecimento do que teriam que representar. Não há, em nenhum momento, a cogitação de que os escolhidos não acatariam o que já havia sido decidido.

O padre Prefeito, solene modo, fêz-nos a comunicação. Donde, com o Dr. Perdigão ali ao lado, rezou-se o padre-nosso e três ave-marias, às luzes do Espírito. Aí, o Dr. Perdigão, que empunhava o livro, discursou um resumo, para os corações da gente, à toda. Então cada um teve que ler do texto alguma passagem, extraindo de si a melhor bonita voz, que pudesse; leu-se desabaladamente. [...] Quando o Dr. Perdigão nos despachou, lembramo-nos de que na turma estavam de mal os dois mais decididos e respeitados – Atualpa, que ia ser o *Doutor Famoso*, e o Darcy, o *Filho Capitão*. [...]. (ROSA, 1967, p.39)

É possível notar nesse trecho que há, por parte dos padres, uma valorização da peça, que é comunicada solenemente seguida de oração, enfatizando os valores religiosos que permeiam não apenas a peça, mas também todos os princípios dos educadores e da escola. O Dr. Perdigão “discursou um resumo”, não apenas o leu, visando impressionar os alunos, que são depois despachados. A escolha do verbo “discursar” ao invés de ler, dá importância àquilo que se está mostrando, mas o verbo “despachar” ao invés de uma forma educada de pedir aos alunos para se retirarem, dá indícios de que a peça em si é mais importante que os próprios estudantes. Valoriza-se

mais o que é ensinado do que quem é ensinado. A ideia de um ensino impositivo é transmitida na falta de diálogo com os alunos e na forma como até mesmo uma atividade artística é abordada dentro do colégio.

Todavia, ainda que a maneira como os educadores ensinavam os colegiais fosse impositiva, é possível notar que ela não é vista desse modo por eles. O narrador homodiegético compartilha dos valores do colégio e mostra seu ponto de vista em relação ao sentimento de todos os escolhidos para participar do teatro, exceto, de Zé Boné, que destoa dos valores do grupo. O sentimento que se tem é de importância e honra, visto que fazer parte do grupo de alunos selecionados é sinônimo de orgulho. Isso fica claro quando ele fala sobre o estado de ânimo modificado, sobre a excitação causada e sobre o coração acelerado em razão da leitura do resumo. Os trechos escolhidos por Dr. Perdigão foram lidos com empenho e seriedade. Além disso, ter sido escolhido proporcionou uma “grandiosa alegria”, como se esse simples fato fosse algo extremamente importante e digno, restrito aos melhores.

Fica bem claro que os critérios utilizados para a seleção dos atores é apenas uma reafirmação dos critérios utilizados para distinguir bons e maus alunos. Não se leva em consideração a capacidade de atuar, tampouco a criatividade e a autonomia. Assim, a personagem que narra a história não deveria fazer parte do teatro se fossem levadas em conta as destrezas exigidas de um ator; ele apenas é inserido nele por ser aluno aplicado, mas ainda assim, sua participação será inferior à de Zé Boné e ele sequer aparecerá no palco, visto que seu papel é limitado ao de “ponto”.

O grupo dos exemplares é formado por dez alunos. Vale lembrar, contudo, que eles também faziam coisas consideradas incorretas tais como fumar escondido, conversar na fila, não prestar atenção na aula e aceitar que Alfeu furtasse comidas e bebidas da cozinha dos padres. Desse grupo, dois são considerados líderes, Atualpa e Darcy, a quem todos respeitam e obedecem. Os chefes ordenaram que ninguém contasse sobre o enredo da peça aos que não iriam participar dela; a missão de manter o segredo gera consequências, faz com que os que acatam a ordem sintam-se parte de uma única entidade, gerando a cisão entre os que fazem parte dela e os que estão fora. A maior consequência é a criação de outro drama, mais autônomo.

Há uma reprodução, por parte dos líderes, do modo como os padres lidam com eles. Assim como os padres, eles são tidos como os que devem ser respeitados e não questionados. Acata-se, sem que seja discutido, aquilo que eles decidem. “Em seguida, eles, de chefes, nos sobreolharam, e pegaram com ordens: – ‘Ninguém conta nada aos

outros, do drama!’ Concordamos, combinou-se, juramos.” (ROSA, 1967, p.40). Há uma hierarquia interna no grupo dos exemplares, pois as decisões são tomadas pelos líderes e devem ser respeitadas pelos demais do grupo. Qualquer possibilidade de desacato é vista como uma ameaça. Assim, ainda que não se tenha nada contra Zé Boné, todos concordam em excluí-lo do espetáculo por conta da dúvida que há sobre se ele conseguirá guardar o segredo sobre o drama, que na verdade, significa aceitar a decisão dos líderes sobre não contar nada da peça a ninguém.

O grupo dos que não participariam do teatro, dos que só iriam assisti-lo, é considerado inferior. Dele destacam-se dois estudantes que não se encaixam nos valores da escola, o Tãozão e o Mão-de-Lata. Sobre essas personagens o narrador diz que são os que mais os preocupavam. O motivo da apreensão em relação a esses dois alunos não provém da atitude agressiva deles, mas de uma visão impregnada pelo discurso dos padres, que os consideram brutos e ruins e que, portanto, deveriam ser temidos e afastados para não contaminarem os bons. Assim, quando o narrador expressa sua inquietação – “Dois deles preocupavam-nos, fortes, dos maiores dos internos, não pegados para o teatrinho por mal-comportados incorrigíveis! Tãozão e o Mão-de-Lata, cêntefor do nosso time.” (ROSA, p.40, 1967) –, apenas reproduz o discurso dos padres, sem questioná-lo e mantém essa postura ainda que os valentões da escola não manifestem nenhum interesse pela peça e mostrem-se indiferentes a ela. “E o Tãozão e o Mão-de-Lata no assunto do teatro não tocavam, fingindo decerto não dar a tanta importância.” (ROSA, p.40, 1967).

Como o narrador não sabe mais do que qualquer outra personagem, pois é homodiegético, o leitor não pode confiar na explicação de que os fortões da escola estivessem fingindo não se importarem com a peça apenas para mostrar superioridade em relação àquilo. É possível que eles, de fato, não estivessem interessados no que, para o grupo dos alunos exemplares, era de suma importância.

Outra personagem que é tida com desconfiança é Zé Boné, por ser considerada tola e alheia aos valores da escola, única razão para combinarem que alguém sempre estivesse por perto dele, para vigiá-lo. Mas, as atitudes dele levam a quebrarem o prejuízo que fizeram dele. O próprio narrador admite que não era necessário ele ser considerado motivo de desconfiança, visto que ficava entretido em seu próprio mundo de fitas de cinema. “Sem razão, se vendo, essas cismas. Zé Boné nada de nada contava. Nem na estória do drama botava sentido, a não ser a alguma facécia ou peripécia, logo e mal encartadas em suas fitas de cinema; pois, enquanto recreios

houvesse, continuava ele descrevendo-as, com aquela valentia e o ágil não-se-cansar, espantantes.” (ROSA, 1967, p.41).

As suspeitas eram direcionadas, portanto, àqueles que já eram tachados como não confiáveis, todavia, quem conta o segredo não são esses personagens, mas sim, Alfeu, o filho da cozinheira, aleijado, que até então não era focalizado nem temido, é comparado a uma cobra. A revelação da verdadeira personagem traiçoeira quebra a expectativa e constrói a ideia de que os critérios utilizados para julgar alguém podem ser falhos.

Por fim, há o grupo dos medíocres, formado por quem participa do teatro embora não mereça, pelos critérios de escolha dos padres, papel de destaque na peça. Ele é composto por Zé Boné e pelo narrador – que se aproximam tanto pela falta de destaque dentro da peça quanto pela autonomia e pró-atividade mostrada na peça improvisada – sendo este responsável pelo desfecho e aquele pelo início da improvisação.

No momento em que a peça está sendo lida pela primeira vez, Zé Boné já é motivo de risada. Ele é considerado o pior, ainda que pense não o ser, é visto como alguém muito estúpido e incapaz de compartilhar os valores do grupo. Pelo fato de não dar tanta importância à peça e de não demonstrar tanto engajamento ou interesse em manter o segredo sobre o drama, cumplicidade que uniria mais o grupo, os demais desejam que ele saia da peça. Ele é visto como alguém que não é confiável e que por isso deve ser vigiado constantemente. Ademais, a atuação de Zé Boné no teatro revela a sua pouca compatibilidade com os valores dos padres, pois a ele é atribuído um papel insignificante, de mero policial, com pouquíssimas falas e, posteriormente, proibido de abrir a boca no palco, tendo que atuar mudo. Enquanto todos do grupo se esforçam para ser pessoas melhores e compartilhar ainda mais dos valores da escola, Zé Boné parece não aderir a isso, imerso em seu mundo de cinema, sem juízo.

A personagem que é também o narrador é considerada pior que Zé Boné no que diz respeito à atuação. Todavia, um do outro difere pela seriedade com que o narrador encara a peça e os valores que compartilha com os vistos como melhores. O “ponto”, ainda que não estivesse totalmente inserido no grupo dos alunos exemplares, vê no teatro uma oportunidade de se unir a eles. Portanto, esforça-se por seguir os líderes, empenha-se em decorar todas as falas e busca seguir os preceitos do colégio com mais afinco. Todavia, seu esforço parece ser cada vez menos reconhecido, a ponto de a personagem questionar-se se seria necessária sua atuação, visto que todos estavam bem

treinados e já haviam decorado suas falas. Ele é tão insignificante quanto Zé Boné na peça, pois se a este a voz era impedida, ao narrador-personagem impedem a imagem.

No entanto, com a notícia de que o pai do ator principal estava prestes a morrer, carecendo que o filho viajasse imediatamente, surge a oportunidade de o “ponto” substituir o ator principal, visto que ele sabia todas as falas de cor. A possibilidade de ele revelar seu talento como ator é encarada com muita euforia e a personagem agarra tal oportunidade.

O espaço externo, nesse momento do conto, é um elemento narrativo importante para construir o espaço interno da personagem. Com uma série de detalhes, é descrito o grande dia. A agitação do ambiente, a movimentação das pessoas, os últimos preparativos, os imprevistos acontecendo, tudo está em consonância com a ansiedade dos atores, sobretudo, do ponto. Assim, o dinamismo do espaço, exigindo descrição mais externa, ajuda a potencializar a tensão da personagem e, unido ao tamanho do discurso fomenta o nervosismo, pois alonga aquele momento para criar a expectativa do que irá acontecer no dia tão esperado. E o silêncio do ex-ponto em meio ao alvoroço revela que, podendo ter sua hora e sua vez, como um clarão, percebe a possibilidade de atuar e mostrar seu valor.

Quando ele finalmente consegue estar à frente do palco e ter a sua oportunidade, mais uma vez a expectativa é quebrada e ele não consegue, ao contrário do que se pensava, atuar, ainda que estivesse, supostamente, apto a representar o papel que era de Ataulpa. Imóvel diante das vaias, quem surge como salvação da peça é aquele que menos era valorizado, Zé Boné, que consegue direcionar sua espontaneidade, criatividade e potencial de atuação no momento certo.

Nesse momento, há uma inversão dos valores e das hierarquias, Zé Boné que era caracterizado como apenas um policial, o pior, o beócito, o que não podia sequer abrir a boca durante a peça, é visto gradualmente como o melhor. Quando ele pula para diante do palco e começa a representar, ninguém ri dele, ele mostra-se digno de admiração, desempenha um papel muito importante, entra em consonância com todos do grupo, consegue arrancar palmas. Mas, do mesmo jeito que foi necessário alguém ter iniciativa para começar a peça, era preciso haver alguém que a parasse, e assim, finalmente, o “ponto” também tem seu momento e sacrifica-se, conseguindo parar a peça.

O destaque dado às duas personagens que antes eram oprimidas, seja pela falta de importância, com papéis inferiores, seja na invisibilidade não podendo aparecer no palco ou não podendo falar, é uma forma de refutar valores, assim como foi feito em “A

menina de lá”. Nesse conto aparece a lógica do oprimido que, como mostra Francis Paulina Lopes da Silva (2003, p.268), é marca da poética rosiana e tal lógica pode ser notada não apenas em *Primeiras estórias*, em que aparecem personagens que representam as pessoas que estão à margem, tais como as crianças, os loucos, os velhos e os criminosos, mas também em outros momentos de produção do escritor, como por exemplo, em seu primeiro livro de contos, *Sagarana*, que traz, nas epígrafes, modinhas e provérbios da cultura dos negros trazidos forçadamente ao Brasil, o que ajuda a dar uma pouca de visibilidade ao grupo dos oprimidos ao difundir um pouco da produção artística popular deles.

Guimarães Rosa, ainda que não fosse um representante da maioria dos grupos de oprimidos que aparecem em sua obra, usava de seu lugar de fala, ou seja, do lugar no qual ele via o mundo, uma forma para abordar de maneira ética assuntos relacionados à exclusão e à marginalidade. Assim, em sua produção, o homem que tem que lutar pela sua sobrevivência é apresentado em suas particularidades, ganhando voz em meio à repressão. O autor, avesso à lógica que tentasse explicar racionalmente abusos e opressões, constrói personagens que pertencem ao grupo das minorias e que colocam em dúvida a percepção e o raciocínio de um adulto comum, como é o caso das personagens infantis (SILVA, 2003, p.269-270).

A arte, em “Pirlimpisquice”, sendo a representação teatral, mantém esse caráter de possibilidade de expressão daqueles que são oprimidos, como demonstra Lélia Parreira Duarte (2000, p.355), que aproxima a peça encenada pelos alunos à ironia romântica. A autora distingue a arte clássica da moderna baseando-se na diferença sutil que há entre o fingimento, podendo este manifestar-se de maneira escancarada ou camuflada. O fingimento camuflado tem um caráter educativo e legitimador de ideologias, faz parecer verdadeiro aquilo que finge para transmitir valores e garantir a manutenção do poder. Já o fingimento escancarado não tem a intenção de parecer verdadeiro, pelo contrário, exhibe sua artificialidade para denunciar manobras legitimadoras do poder que costumam utilizar a linguagem para assegurar a transmissão de determinadas ideologias.

A arte moderna iniciou-se na época do romantismo em que o indivíduo se negava a transmitir ideologias com as quais não concordava e buscava reconhecimento artístico ao invés do seu caráter legitimador. Assim sendo, a representação assumiu uma nova postura em relação aos cânones tradicionais, colocando em dúvida não apenas o imperialismo da razão mas também do Estado. Essa nova concepção de arte encontrada

em Schlegel foi nomeada de ironia romântica, em que se destacava uma “ação autônoma, ativa, lúdica, baseada no caos na antinomia”. Oposta ao ideal mimético clássico evidenciava-se a ficção ao mesmo tempo a crítica dessa ficção. A ironia romântica denuncia a alienação do indivíduo frente a uma sociedade que o ignora como sujeito repleto de desejos e necessidades que às vezes não estão de acordo com o que a tradição transmite (DUARTE, 2000, p.354-355).

“Pirlimpsiquice” pode ser considerado um exemplo de ironia romântica (importante dentro do Modernismo), que ao mostrar o processo de criação e um teatrinho de colegiais revela o descontentamento diante da necessidade da imitação restrita que ignora a autonomia e o ineditismo, enfatizando a capacidade de criar. A história apresentada, afinal, é a arte, livre de valores ideológicos dominantes. É um produto heterogêneo. “De arte engajada, pragmática, educativa, o teatrinho transforma-se num exercício lúdico em que a criatividade fala mais alto e a liberdade de criação reduplica e inverte, criticamente, a proposta exemplaridade da representação”. Recusa a História como algo único, como algo de apenas um discurso (DUARTE, 2000, p.355-356).

8. A MODIFICAÇÃO DAS PERSONAGENS EM “PARTIDA DO AUDAZ NAVEGANTE”

Ao contrário de Nhinhinha e de Zé Boné, personagens consideradas inicialmente tolas e que, ao final, deixam de ser vistas dessa forma negativa, Brejeirinha é mostrada desde o começo, pelo narrador, como uma criança esperta: “Brejeirinha é assim, não de siso débil; seus segredos são sem acabar.” (ROSA, 1967, p.116). Ainda que Pele, sua irmã, a desdenhe, dizendo que ela não sabe nem “ler o catolicismo” e que, por isso, seria incapaz de ler os grandes romances, ou de zombar dela, chamando-a de “uma analfabetinha aldaz”, caçoando da troca que a menina fizera de “audaz” por “aldaz”, de tentar desmotivá-la a inventar histórias, falando que ela é boba e que conta tolices, o narrador mostra-se a favor de Brejeirinha. Ele a caracteriza positivamente, ressaltando seu talento de poetiza, sua capacidade de percepção e seu dom de amenizar situações de conflito. A protagonista de “Partida do audaz navegante” já é considerada tanto pelo narrador como pela Mãe como responsável para a idade dela assim como as irmãs, “elas não eram mais meninas de agarra-a-saia”. Além de a personagem passar por uma transformação, mostraremos que ela passa por um processo de aprendizagem no que diz respeito à compreensão do amor entre pessoas opostas, que resulta no entendimento amoroso entre Ciganinha e Zito, e aprende sobre as dificuldades do processo criativo, que resulta em seu amadurecendo enquanto contadora de histórias.

No início da narrativa, Brejeirinha afirma saber o porquê de o ovo se parecer com um espeto, mas é apenas no final do conto que ela realmente consegue compreender esse enigma. Por meio da voz da própria personagem é que o aprendizado é confirmado. Após ter se instruído com a história que ela mesma elaborou, o significado da frase que diz que duas coisas aparentemente bem diferentes podem ser parecidas é, de fato, entendido pela menina, como mostra em sua fala: “– *Mamãe, agora eu sei, mais: que o ovo se parece, mesmo, é com um espeto.*” (ROSA, 1967, p.123). O advérbio de intensidade “mais” ressalta que a menina sabia um pouco e que agora tem um conhecimento maior sobre o assunto e “mesmo” enfatiza o grau de semelhança entre uma coisa e outra.

O exame da narrativa permite-nos partir da premissa de que Brejeirinha aprende algo significativo sobre o amor, algo que talvez nem soubesse que desejava conhecer. Logo no início, lê-se: “– *Eu queria saber o amor...*” (ROSA, 1967, p.116). Sua história acarreta o entendimento afetivo de duas outras personagens, Zito e Ciganinha.

Mostraremos como isso se dá, principalmente por meio da viagem (imaginária e como parte da história); da contação de histórias e da imaginação, tudo construído por meio das categorias narrativas.

Ao contrário de “As margens da alegria” e de “Os cimos”, em que quase não há falas da criança, o discurso direto faz-se notório em “Partida do audaz navegante”, pois há, além das falas da menina, uma história intradieética, que é a história inventada por ela e narrada por meio do discurso direto na sua integridade. Se, nos dois contos-moldura, a expressão dos sentimentos, pensamentos e angústias da criança são dependentes do narrador, em “Partida do audaz navegante” essa dependência é amenizada, ainda que não anulada. É possível ter acesso a algumas inquietações da criança e a indícios de como é a sua personalidade por meio de suas falas. Por exemplo, quando ela diz: “... *E o cajueiro ainda faz flores...*” (ROSA, 1967, p.116), já é possível antecipar que ela é uma criança observadora, como será confirmado, posteriormente, pelo narrador, ao afirmar: “Brejeirinha tinha o dom de apreender as tenuidades: delas apropriava-se e refleti-as em si – a coisa das coisas e a pessoa das pessoas.” (ROSA, 1967, p.117). No momento em que a menina diz: “– *Eu vou saber geografia*” e “*Eu queria saber o amor...*” (ROSA, 1967, p.116) revela-se como quem tem interesse em aprender e também curiosidade por aquilo que desconhece. As perguntas: “*Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?*”, “– *Zito, tubarão é desvairado, ou é explícito ou demagogo?*” (ROSA, 1967, p.116) mostram que ela quer sanar dúvidas e também que ela quer ampliar seu vocabulário, esforçando-se para usar palavras de uso incomum. Ainda é possível notar sua personalidade forte, de quem não se contenta com o que sabe e reconhece que pode ser melhor do que é, quando responde à irmã que tenta desmotivá-la e irritá-la questionando o porquê de ela inventar histórias: “*Porque depois pode ficar bonito, uê!*” (ROSA, 1967, p.117).

Se as falas da menina revelam um pouco de sua personalidade, que é confirmada pelo narrador, a história inventada por ela mostra seu ponto de vista sobre o amor e seu talento como poeta. Tal sentimento, ao se transformar, faz com que ela aprenda mais sobre ele e sobre o processo de construir histórias e comover pessoas. A narrativa intradieética é essencial para mostrar os pensamentos e a percepção de Brejeirinha, pois a história inventada por ela é motivada pela observação do que está acontecendo entre o primo e a irmã. A menina apropria-se da realidade, no caso, da relação do casal e, por meio da imaginação a modifica e a transforma. O narrador também apropria-se da narrativa intradieética para criar a narrativa extradieética, por isso, a focalização

interna de Brejeirinha é essencial na construção das duas narrativas, pois a visão dela é compartilhada pelo narrador. Dessa forma, analisamos tanto a narrativa intradieética, quanto a extradieética para mostrarmos como elas se relacionam e quais os pontos de intersecção.

A narrativa extradieética passa-se em um único dia. A abertura do conto lembra, assim como em “Campo geral”, o começo de um conto de fadas. A atmosfera é a de um lugar distante, há um ambiente familiar com crianças e a mãe, de cabelos loiros, pés pequenos e gentil, delicada como uma princesa. Ademais, a manhã sossegada e tranquila, de um dia comum, remete à harmonia inicial que há nas narrativas de tradição oral.

Na manhã de um dia em que brumava e chovia, parecia não acontecer coisa nenhuma. Estava-se perto do fogo familiar, na cozinha, aberta, de alpendre, atrás da pequena casa. [...]. Mamãe, a mais bela, a melhor. Seus pés podiam calçar as chinelas de Pele. Suas meninas-dos-olhos brincavam com bonecas. Meia-manhã chuvosa entre verdes: o fúfio fino borriço, e a gente fica quase presos, alojados, na cozinha ou na casa, no centro de muitas lamas. Sempre se enxergam o barranco, o galinheiro, o cajueiro grande de variados entormentos, um pedaço de um morro – e o longe [...]. (ROSA, 1967, p.115)

A descrição feita pelo narrador, como quem pinta um quadro, dá a ideia de que o espaço, assim como as personagens por ele apresentadas, é calmo, não há contraste entre o meio e as pessoas que nele estão. Tudo é harmônico. Não há nenhuma tensão inicial; a calma, construída por meio da descrição, parece deixar tudo congelado, seres e coisas estão em inércia. Assim, o conto é aberto, de modo a fazer o momento inicial de calma funcionar como uma contextualização das personagens e do espaço, dando lugar, posteriormente, à possibilidade de essa calma ser rompida por outros acontecimentos e retomada ao final.

No trecho citado, é possível notar que o narrador aproxima-se do ambiente que descreve, mostra-se extremamente familiarizado com o espaço e com as personagens. Ainda que seja um trecho descritivo, não é a objetividade que se destaca, mas sim, a empatia do narrador por aquilo que narra. Tem-se a impressão de que ele testemunha os acontecimentos e que tem proximidade com as crianças e as mulheres. Os recursos utilizados para a construção desse sentido, como mostra Godoy (2007, p.49) são: a utilização do substantivo comum “mãe” no diminutivo para referenciar a progenitora das meninas e o uso do “a gente”. O emprego de diminutivo, nesse caso, mostra certo

grau afetivo, é uma forma carinhosa de se referir a essa personagem. Além disso, não há uso de artigos ou pronomes possessivos acompanhando esse termo. A impressão que se tem é a de que o narrador compartilha dos mesmos valores das crianças, pois a chama como provavelmente as meninas o fariam. Ele se apossa da forma pela qual os filhos costumam tratar as mães. O uso do “a gente” também ajuda a construir o efeito não só de que o narrador está próximo do que narra, mas também de que faz parte disso.

A forma como se refere às personagens também o aproxima da família. O uso de diminutivos para se referir às personagens principais, cujos nomes terminam com o sufixo “-inha”, utilizado na formação de diminutivos de substantivos femininos, Brejeirinha e Ciganinha, demonstram afetividade. Palavras no diminutivo são igualmente usadas em momentos descritivos, por exemplo, quando se volta para o comportamento de Brejeirinha e suas características físicas: “Tôda cruzadinha, traçadas as pernocas, ocupava-se com a caixa de fósforos. A gente via Brejeirinha: primeiro os cabelos compridos, lisos, louro-cobre; e, no meio deles, coisicas diminutas: a carinha não comprida, o perfilzinho agudo, um narizinho que carícia [...]” (ROSA, 1967, p.115).

Com esse efeito de proximidade, o narrador conta a história que se passa com as crianças em um dia chuvoso. Ainda que ele tenha dado a ideia de que era um dia comum, uma briga entre Ciganinha e Zito, no dia anterior ao momento narrado, é o estímulo para o desenvolvimento da narrativa tanto da intra quanto da extradiegética. O narrador parece saber mais do que qualquer outra personagem no momento em que fala sobre os sentimentos de Zito e suas razões para estar brigado com Ciganinha: “Ciganinha e Zito nem muito um do outro se aproximavam, antes paravam meio brigados, de da véspera, de uma briguinha grande e feia [...]. Zito perpensava assuntos de não ousar dizer, coisas de ciumento, ele abria-se à espécie de ciúmes sem motivo de quê ou de quem [...]” (ROSA, 1967, p.116). A briga entre os dois é classificada como “briguinha”, o diminutivo nesse caso reduz o grau de importância da desavença, mas, empaticamente aos sentimentos dos dois, acrescenta-se a esse termo os adjetivos “grande” e “feia”, mostrando que ainda que pudesse ser vista como sem importância para quem observa de fora, o desentendimento para os dois teve um significado importante, não merecendo ser reduzida à “briguinha”.

Brejeirinha, personagem esperta, sensível e inteligente, também percebe que há algo incomodando a irmã e o primo. Também de maneira empática, busca entender o amor para compreender o que os dois sentem e, nessa busca, instiga o casal a refletir

sobre os sentimentos que se configuram confusos. Sua empreitada feita por meio da contação de histórias, ainda que seja ridicularizada por Pele, que parece estar alheia ao que está acontecendo entre a irmã e o primo e que, por isso, considera o desejo da caçula de querer saber o amor, bobagem, bem como a história que será inventada, encontra respaldo no narrador. Atento às reações do casal, repara na tensão criada entre os apaixonados com o comentário de Brejeirinha e confirma a intuição da menina ao mostrar o que os dois estão sentindo e pensando. “Ciganinha e Zito erguem olhos, só quase assustados. Quase, quase se entrefitaram, num não encontrar-se. Mas, Ciganinha, que se crê com a razão, muxoxa. Zito também, não quer durar mais brigado, viera ao ponto de não aguentar [...]” (ROSA, 1967, p.116). O narrador percebe o desconforto de Zito sobre o assunto também quando diz: “[...] Zito não respondia, desesperado de repente, controversioso-culposo, sonhava ir-se embora, teatral, debaixo de chuva que chuva, ele estalava numa raiva [...]” (ROSA, 1967, p.117). Ainda que o narrador compartilhe da mesma opinião de Brejeirinha, ele não exerce influência nas ações das personagens; quem toma a iniciativa de tocar no assunto que incomoda o casal é a menina. A atenção, então, recai na história que Brejeirinha começa a inventar e o narrador parece observar quem observa.

A história, baseada na observação, toma rumos imprevistos. Visando estar em conformidade com o mundo, Brejeirinha propõe, como diz Cerdeira (2003, p.801), um “contrato teatral” em que o primo teria o papel do navegante. “– *Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-ô-ongé no mar, navegante que o nunca-mais de todos?*” (ROSA, p.117, 1967). Ciganinha, como espectadora da história, sugere o oposto da proposta de Brejeirinha, para ela o personagem é que representa o Zito, e não o Zito, a personagem. Isso fica evidente na pergunta feita por Ciganinha: “– *Zito, você era capaz de fazer como o Audaz Navegante? Ir descobrir outros lugares?*” (ROSA, p.121, 1967).

A proposta de Brejeirinha que, aparentemente, tem caráter educativo, é oposta à dos padres em “Pirlimpsiquice”. Em “Pirlimpsiquice”, os padres almejavam que os telespectadores se identificassem com a peça por eles proposta, mas por não partirem da realidade dos alunos, a encenação parecia extremamente artificial e ensaiada, não natural como eles queriam que parecesse. Já em “Partida do audaz navegante”, Brejeirinha consegue levar à tona o assunto que os enamorados estavam calando, faz isso por meio de uma história que é um disfarce. Partindo da realidade de seus ouvintes,

ela consegue elaborar algo que realmente os toca e que os faz refletir, possibilitando o aprendizado.

A história inventada pela criança vai sendo, dessa forma, tecida ao longo do passeio. Ainda que o deslocamento das crianças não seja para um local muito distante a ponto de poder ser classificado como uma viagem, no sentido empregado nos dicionários, a mudança de lugar, para elas, adquire o mesmo sentido de uma viagem, segundo a definição de Cardoso (1995), apresentada neste trabalho no capítulo a respeito desse tema. Como sobre o passeio o narrador diz: “Sim, já estavam em pé de paz, fazendo sua experiência de felicidade; para eles, o passeio era um fato sentimental.” (ROSA, p.118, 1967), aproximamos o passeio à viagem porque este termo é definido por Cardoso (1995) como uma ação relacionada à mudança interior do sujeito, ocasionada pela experimentação do espaço e do tempo. O passeio das crianças, como evidenciado na frase mencionada, representa uma ação associada à ideia de mudança no olhar, que as tornam capazes de compreender a experimentação que o espaço e o tempo acarretam no ser. O passeio, por isso, é lido metaforicamente como uma viagem já que os enamorados e Brejeirinha se transformam. Zito deixa de sentir ciúme despropositado e raiva e passa a se sentir mais confiante e alegre: “Hoje está tão bonito, não é? Tudo, todos, tão bem, a gente alegre... Eu gosto desse tempo...” (ROSA, 1967, p.121).

Dessa forma, concomitantemente à viagem metafórica, da história principal vai sendo narrada uma segunda história em que o motivo da viagem é evidente. Brejeirinha retoma o tema que faz parte de diversos romances consagrados para construir sua narrativa e utiliza a figura de um navegante como personagem principal. Isso remete à ideia de que o conhecimento, para esse tipo de personagem, é conquistado com o deslocamento pelo espaço que lhe é proporcionado pelo contato com as culturas com as quais tem contato de maneira semelhante ao que acontece com as crianças durante o passeio-viagem.

Assim como Zito, o navegante também se transforma, deixando de ser fraco e medroso, como aparece em um primeiro momento: “O Aldaz Navegante não podia nada, só o mar, danado de ao redor, preliminar [...] Ele, com medo intacto, quase nem tinha tempo de pensar na moça que amava, circunspectos” (ROSA, 1967, p.120), para se tornar forte e seguro, como descrito na última versão “O Aldaz navegante, ele amava a moça, recomeçando. Pronto. Ele de repente, se envergonhou de ter medo, deu um valor, desassustado. Deu um pulo onipotente... Agarrou de longe, a moça em seus

braços... Então, pronto. O mar foi que se aparvalhou-se” (ROSA, p.121, 1967). Essas duas viagens são conduzidas por Brejeirinha, que, por meio da imaginação e contação de histórias, consegue transportar para o mundo dela o primo e a irmã. Se, na história intradieética, o navegante precisa viajar para descobrir o mundo natural e humano, as crianças, por meio da viagem que se passa na imaginação também podem descobrir esse universo. Em “Partida do audaz navegante”, é possibilitado que as crianças projetem seus sentimentos e pensamentos na história de faz-de-conta, assim como o Menino de “Os cimos” projetava seus sentimentos em seu brinquedo, o macaquinho.

Na primeira versão da história inventada, ainda dentro da casa, o navegante viaja para descobrir outros lugares, sozinho. Ainda que sentisse saudades antecipadamente não chora e não muda de ideia. Uma das pessoas que se despede dele chega à conclusão de que ele deveria ter algum sentimento ruim guardado dentro dele para partir. Por isso, todos se sentem tristes quando ele se vai com o navio: “Ele deve de ter alguma raiva de nós, dentro dele, sem saber...” (ROSA, 1967, p.117). É possível averiguar o paralelismo entre as histórias, visto que Zito, após a briga com Ciganinha, sentia raiva e desejava sair teatralmente, debaixo de chuva, abandonando todos.

Mas quando eles saem de casa, o passeio possibilita que os sentimentos dos apaixonados mudem, fazendo com que eles fiquem em “pé de paz”. Como a história é motivada pelo que acontece na realidade observada pela menina, quando o casal muda o comportamento a história ganha uma nova versão. O navegante mostra-se extremamente indeciso em partir, certamente porque não sendo mais guiado pela raiva, consegue pensar no amor pela moça, colocando em dúvida se aquela atitude seria a melhor opção. Assim, a história é retomada e acrescenta-se o dilema: “O Aldaz Navegante não gostava de mar! Ele tinha mesmo de partir?” (ROSA, 1967, p.120). Em meio a essa dúvida, o mar começa a se agitar tal como o pensamento dele e revela que uma atitude tomada em momento de raiva pode significar a perda de algo importante; desse modo, voltar já não é mais possível: “Mas o mar veio, em vento, e levou o navio dele, com ele dentro, escrutínio. O Aldaz Navegante se lembrava muito da moça. O amor é original...” (ROSA, 1967, p.120).

Depois, a menina tenta dar uma solução para a história pondo um fim, mas o modo como o faz leva Pele a negá-la, alegando um erro estrutural porque não se pode colocar outro personagem na história. Desse modo, cabe ao navegante solucionar a questão. Ele assume que ama a moça e, por isso, perde o medo que o estava guiando até então, agarra a amada nos braços e consegue aprender a navegar. Brejeirinha ainda quer

que o Aldaz Navegante descubra outros lugares, mas Ciganinha intervém na história, que ganha outra versão. O navegante não vai sozinho, ele fica com a moça e os dois vão descobrir novos lugares juntos. A versão final mostra que não é preciso optar entre o amor e novas descobertas, que o conhecimento buscado pode ser alcançado sem descartar o amor. Assim, Brejeirinha termina a história com o navio partindo com os enamorados. À medida que o navio vai se distanciando da terra firme, ele vai se tornando cada vez mais pequeno, todavia, mais bonito, a ponto de parecer apenas um pontinho luminoso, como um vagalume: *“O Aldaz não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E, pronto. O mar foi indo com eles, estéticos. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio... pronto: e virou vagalumes.”* (ROSA, 1967, p.122). A figura do vagalume, se retomarmos o conto “Os cimos”, significa que a felicidade voltou. Traçando um paralelismo entre as narrativas, o vagalume, neste caso, também pode simbolizar o final feliz da história do Aldaz navegante.

O texto mostra que há a necessidade da travessia para se alcançar a felicidade. Se no título dos contos-moldura e no de Nhinhinha há também a indicação de um percurso, seja da margem aos cimos, seja do cá para o lá, o título “Partida do audaz navegante” também antecipa esse caráter de passagem, que exige audácia. Runho (1996, p.131) diz que o partir em “Partida do audaz navegante” funciona como estímulo para as transformações pelas quais as personagens irão passar. Tais mudanças são simbolizadas tanto na modificação do significado da palavra “audaz”, quanto no processo de aceitação do que foi aprendido como a vivência do amor. Há, num nível mais abstrato, a oposição semântica entre vida e morte, sendo a morte a negação do amor e a vida a realização dele. O percurso percorrido é primeiro de afirmação da morte, pois a viagem sem volta do marujo representa a negação do amor, além do que a saudade que ele sente é apenas expressada claramente em relação à família – *“O Aldaz navegante estava com saudades, antes, da mãe dele, dos irmãos e do pai”* (ROSA, 1967, p.117) – como se negasse a assumir que sentia saudades também da amada. Depois da versão de Brejeirinha segundo a qual ele deixa a todos sem se questionar, ele passa a se interrogar sobre sua decisão, entrando em processo de negação. Só então ele afirma a vida, revelando sua coragem e sua força, assumindo o amor pela amada.

A versão final da história, com os enamorados viajando juntos, é totalmente diferente da primeira, em que o navegante ia sozinho para o mar e todos se sentiam tristes e com saudade. Há, portanto, no processo criativo da criança, bastante liberdade

no ato de criar, assim como na vida, pois o casal poderia também ficar brigado, mas decidem fazer as pazes. O processo de transformação está presente tanto na narrativa intradieética quanto na extradieética.

A imaginação e a capacidade de inventar histórias aparecem não apenas nesse conto, mas também em “Pirlimpsiquice”, como mostrado, em que os meninos inventam uma outra versão da peça visando esconder a história original: “Precisávamos imaginar, depressa, alguma outra história, mais inventada, que íamos falsamente contar, embaindo os demais no engano”. Em ambos os contos, a vida e a ficção alcançam uma proximidade tão grande, a ponto de Ciganinha reprimir Brejeirinha quando esta fala que o navegante irá descobrir outros lugares: “– *Não, Brejeirinha. Não brinca com coisas sérias!*” (ROSA, p.122, 1967) e, em “Pirlimpsiquice”, os meninos acharem que não havia mais diferença entre viver e representar, perdendo a distinção entre uma coisa e outra: “Cada um de nós se esquecera 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, 1967, p.47). A imaginação também aproxima “Partida do audaz navegante” a “Campo geral”. Tanto Brejeirinha quanto Miguilim utilizam-se da contação de histórias para compreender a vida. A menina busca saber o significado de amar, e o menino, de compreender a dor que sente com as perdas que sofre.

O protagonista de “Campo geral”, assim como Ciganinha, que idealiza na realidade a história inventada por Brejeirinha, também projeta o que escuta no que vivencia. Quando o pai do protagonista dá Pingo-de-Ouro, cachorrinha amada pelo menino, aos tropeiros que passaram pelo Mutum, o protagonista sente-se muito triste: “Miguilim chorou de bruços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes” (ROSA, 1976, p.23). Diante desse pesar, dizem a ele que havia cachorros que voltavam. O menino, então, enche-se de esperança; todavia, o animal não volta e, só com o tempo, ele consegue consolar-se. Porém, algumas semanas depois do ocorrido, ele ouve outra história, a do menino e sua Cuca, que traz à tona a lembrança de Pingo-de-Ouro e, assim, reconhece na história a sua dor.

A criança estabelece um paralelismo entre a história que escuta que é a de um menino que achou uma cachorrinha que foi arrancada dele e morta, tal como ele imagina que fizeram com ele ao darem a cachorrinha a pessoas estranhas: “[...] não iam judiar da Pingo-de-Ouro?” O parentesco traçado entre as duas situações justifica-se pelo tema da separação forçada entre aquele que ama e aquilo que é amado; pela tristeza que

isso gera nos dois meninos, que choram; pelo inconformismo, representado pela busca em vão do menino que, cantando, questiona: “Minha, Cuca, Cadê minha Cuca?” e pela espera dolorosa que a cachorra apareça na porta, ainda que saiba que ela estava quase cega e, por isso, certamente, não conseguiria retornar. Miguilim reconhece na tristeza do menino da história a própria tristeza, identifica-se com a personagem a ponto de, mesmo semanas depois do acontecido e já consolado, voltar a chorar pela cachorrinha e acrescentar ao nome dela o da cachorrinha da história, ficando: Cuca-Pingo-de-Ouro.

A experiência da perda da cachorra encontra-se com outra vivência de dor no momento em que o menino está para enfrentar outra perda, bem maior, a do irmão. Dito, já quase para morrer, pede a Miguilim que conte a história da Cuca-Pingo-de-Ouro, que seria a mais bonita. Todavia, ele não consegue fazer isso, pois a tristeza torna-se insuportável a ponto de emudecê-lo.

“Miguilim, e você não contou a história da Cuca-Pingo-de-Ouro... “– Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...” Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. “Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha, ela há de me reconhecer...” “– No Céu, Dito? No Céu?!” – e Miguilim desengolia na garganta um desespero. (ROSA, 1976, p.76)

Miguilim não conseguir contar uma história significa o ápice da sua dor, visto que a imaginação e a criação estiveram presentes na trajetória dele, sendo importantes para transcender a visão condicionada da brutalidade da vida, já tão enraizada no pai. Essa personagem, em determinado momento, é caracterizada pela mãe, positivamente, como ladino, quando começa a contar histórias inventadas por ele mesmo, de um Boi que quer contar um segredo ao Vaqueiro e de uma cachorrinha que vaga pedindo perdão.

Além do mais, outras personagens contadoras são vistas com admiração por Miguilim, que se sente encantado com a faculdade de contar histórias e tenta, ele mesmo, fazer isso, sempre se lapidando. Exemplo disso é Grivo, “menino das palavras sozinhas”, a quem Miguilim gosta de escutar e a quem defende de Liovaldo, bem como seo Aristeu, que traz alegria e festividade e introduz no menino a inspiração para se tornar um contador.

Miguilim, quando o irmão fica muito doente, tenta utilizar sua destreza de contar histórias para tentar burlar o sofrimento, assim, todos o escutam ao invés de irem montar o presépio. Para ele, isso é extremamente necessário, é como se fosse uma tentativa de salvar o irmão da doença:

Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória — do Leão, do Tatú e da Foca. Aí Tomezinho, a Chica e aquele menino o Bustica também vinham escutar, se esqueciam do presépio. E o Dito mesmo gostava, pedia: — "Conta mais, conta mais..." Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! — "Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!..." O Dito tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira. (ROSA, 1976, p.73)

A criação de histórias e a capacidade de contá-las é, como visto, importante para as crianças de “Pirlimpisquice”, “Partida do audaz navegante” e “Campo geral”. Ainda que sejam elaboradas diante de vivências diferentes, a imaginação e a contação de histórias é fundamental para a compreensão da vida e para a experimentação dela. Dos contadores de histórias é exigido observação, porque apenas com o olhar atento, empático e sensível é que as crianças conseguem ter experiências que têm como consequência a possibilidade de criar e transcender.

9. A TRAVESSIA DAS PERSONAGENS INFANTIS

Em “As margens da alegria”, o Menino sai das margens da alegria e, em “Os cimos”, consegue chegar ao ápice da felicidade. Nhinhinha, menina de lá, ascende ao céu como uma santa. Zé Boné larga seu papel de policial sem importância na peça teatral para agarrar a oportunidade de ser um ator de destaque. Zito deixa de ser como um marujo com medo do mar e passa a ser como um audaz navegante que se permite assumir quem ama e lutar por isso. Essas personagens, semelhantes em muitos aspectos, diferentes em outros, fazem, cada uma a seu modo, sua própria travessia. Elas partem de um ponto e chegam a outro, percorrendo uma trajetória que tem como consequência a transformação.

O Menino de “As margens da alegria” e “Os cimos” amadurece sua forma de pensar ao descobrir que há coisas ruins no mundo e que elas não têm hora para acontecer, entendendo assim como funciona a vida. Depara-se com a morte em uma viagem “inventada no feliz” e, em outra, enfrenta sozinho o medo de perder a mãe, descobrindo forças dentro de si mesmo, conseguindo agarrar-se à esperança e ter de volta o sentimento de felicidade. Nhinhinha também muda ao longo de sua curta vida. Se antes ninguém compreendia o que ela falava, ela torna-se capaz de realizar milagres ao expressar os seus desejos. Deixa de ser vista como uma criança débil e passa a ser considerada santa. Zé Boné consegue ser aclamado e aplaudido em uma peça na qual ele nem deveria ser notado ao mudar a postura que, antes, era apenas a de um engraçadinho para a de uma pessoa autônoma. Zito torna-se mais seguro ao deixar-se levar pela história inventada pela prima, pequena artista que busca entender o amor.

A mudança nessas personagens provém da capacidade inventiva e imaginativa, da palavra criadora e do enfrentamento do medo. Mostramos neste capítulo a presença de elementos que marcam a travessia dessas personagens em menor ou maior grau, mas sendo sempre importantes na elaboração de situações que possibilitam a experimentação de sentimentos que modificam a visão da realidade das personagens infantis.

Em “As margens da alegria”, após a morte do peru, como mostrado na análise desse conto, a visão apaixonada que o Menino tinha em relação à cidade que estava sendo construída é modificada. Ele passa a se comportar como se houvesse uma ameaça iminente. Se antes ele era aberto às novidades, tudo queria ver, sentia curiosidade e desejava ir ao local em que estava o peru, depois da morte do animal ele fecha-se, não quer mais olhar para as coisas, sente-se incomodado mesmo com situações que

despertam curiosidade nas outras pessoas, sente medo de ir ao local onde a ave ficava. O outro peru, o que é colocado no lugar do que fora sacrificado, age como um monstro ao bicar a cabeça do animal morto e o espaço é tomado por uma treva medonha. Esse sentimento, de frustração e tristeza, causado pela experiência da perda, toma dimensões maiores quando a mãe do Menino fica doente. Em “Os cimos”, o medo que a personagem sente é mais evidente, não apenas pelas reações físicas descritas como em: “o Menino se sentia sustoso, o coração dando muita pancada.” (p.170), mas também pela declaração que o narrador faz: “O Menino cobrava maior medo [...]” (p.168). Sente que há algo ruim que ameaça acontecer: “alguma coisa, maior que todas, podia, ia acontecer?” (p.168). Deseja fugir daquela situação aterrorizante ainda que fosse por meio do sono: “a gente devia poder parar de estar tão acordado, quando precisasse, e adormecer seguro, salvo” (p.169), pois sofre com o que sente: “o menino sofria sofreado” (p.169).

O medo na criança é provocado porque ela supõe que a mãe, assim como o peru, irá morrer em breve. Segundo Fontanille (apud Leonel; Nascimento, 2006, p.629), na maioria das narrativas de medo, a fronteira entre a vida e a morte é circunscrita e a personagem sente pavor “da própria morte, ou de alguém próximo – e os estados intermediários submetem o motivo do ‘indecidível’”. Ao contrário da curiosidade, por exemplo, tal sentimento não é nobre e está vinculado à animalidade natural do ser humano, que o impele a fugir e a bloquear as ações, manifestando a ansiedade, a inquietação e a angústia.

O medo no Menino não é causado por algo concreto; não há, por exemplo, um monstro, um fantasma ou um animal selvagem, o elemento que gera tal sentimento tem uma “presença difusa”. Em “As margens da alegria”, o Menino sente um mal-estar sem saber o porquê, mas o narrador explica: “Sua fadiga de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades [...]” (p.6). O medo gera dúvida: “Talvez não devesse, não fosse direito ter por causa dele [do peru] aquele doer, que põe e punge, de dó, de desgosto e desengano. Mas, matarem-no, também parecia-lhe obscuramente algum erro”, a dúvida, por sua vez, leva ao desgaste físico: “sentia-se cada vez mais cansado” (p.6).

Em “Os cimos”, o medo também gera incerteza, remorso, culpa, pensamentos distorcidos. A causa dele, no último conto, como foi dito, é mais concreta do que no primeiro, a personagem já consegue identificá-la: “Sabia que a Mãe estava doente”

(p.168). O temor é tal que não procura se informar sobre o estado de saúde da mãe, pois, “temia pedir notícias; temia a Mãe na má miragem da doença?” (p.172).

O Menino vai perdendo a curiosidade, a esperança, a vontade de viver, de brincar, de agir, até que um elemento inesperado surge na “entremanhã”, nos cimos das árvores: um tucano. A ave belíssima é essencial para a transformação da personagem que estava sem reação e começa a reverter os pensamentos negativos. A beleza do animal o emociona, causa um silêncio que não é emudecedor como o gerado pelo medo, é o silêncio essencial à contemplação – “E, de olhos arregaçados, o Menino, sem nem poder segurar para si o embrevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. No ninguém falar. Até o Tio. O Tio, também, estava de fazer gosto por aquilo: limpava os óculos. O tucano parava, ouvindo outros pássaros – quem sabe seus filhotes – da banda da mata.” (p.171). Após tal aparição, inicia-se a parte subtitulada “O trabalho dos pássaros”, que é o momento em que o protagonista começa a reagir contra o medo que sente e a se munir de esperança. O amor, ao contrário do receio de acontecimentos ruins, impulsiona o sujeito a agir – “o Menino apressuradamente se levantava e descia ao alpendre, animoso de amar” –, fortalece a personagem e a faz desejar o bem: “o Menino em seu mais forte coração, declarava só: que a Mãe tinha de ficar boa, tinha de ficar salva!” (p.173).

Só depois de o Menino experimentar o medo e lutar contra ele é que consegue alcançar a maturidade psíquica e voltar à harmonia. Tal sentimento colabora significativamente na construção da personagem, na modificação, na maneira de ver o mundo, pois faz com que o que até então era ignorado apareça como uma imposição do destino e mostra que a dor é necessária para o conhecimento que provém da experiência. O inesperado, tanto no que diz respeito ao aparecimento do pássaro, quanto à mudança interior do Menino, é fundamental para que a criança consiga superar as situações de adversidade.

O fortalecimento emocional do protagonista é auxiliado ainda por sua capacidade inventiva. Assim, quando, depois de passar pela possibilidade de perder a mãe, o Menino perde o brinquedo favorito, consegue, por meio da imaginação, suportar o que em outro momento causaria muito mais pesar, pois está um pouco mais preparado para as perdas. Desse modo, a criança pensa, para se consolar, que o macaquinho-companheiro estaria passeando ao invés de perdido: “Não, o campanheirinho Macaquinho não estaria perdido, no sem-fundo escuro no mundo, nem nunca. Decerto, ele só passeava lá, porventura e porvidouro, na outra parte, aonde as pessoas e as coisas

sempre iam e voltavam.” (p.175) e expande sua imaginação a ponto de idealizar a junção de tudo o que ele amava: a mãe sã, o Macaquinho com a gravata bonita, a natureza harmoniosa e o tucano, tudo “ali junto de casa”.

Se em “As margens da alegria” e “Os cimos”, a possibilidade da morte é algo que causa medo no protagonista, em “A menina de lá”, isso não só não se dá, mas ocorre o oposto. Nesse conto, a personagem parece não ter medo nenhum, mesmo diante de situações que comumente causariam estranhamento ou pavor. Não é usual, por exemplo, as pessoas falarem que irão visitar “parentes já mortos”, pois temem o que não conhecem, além do que a morte é um tabu na sociedade brasileira e há a crença popular de que falar disso acaba atraindo coisas ruins. Contudo, a menina não se intimida em tocar no assunto e diz que irá visitá-los, com tranquilidade. Ademais, ela zomba quando o amigo a reprime pelas coisas “descabidas” que ela fala – Outra hora, falava-se de parentes já mortos, ela riu: – ‘*Vou visitar eles...*’ Ralhei, dei conselhos, disse que ela estava com a lua. Olhou-me zombaz [...]–, o que confirma a insensibilidade da menina diante do que causa medo.

Nhininha, ao contrário do Menino, além de não temer a própria morte, não teme a morte das pessoas próximas a ela. Quando a mãe fica doente, ela não tem pensamentos desesperados e confusos como o menino dos contos-moldura, ela simplesmente sorri e diz “– Deixa... deixa”. Quando a seca torna-se algo preocupante e ameaça acabar com a comida e com a vida do lugar, ela também não sente medo nem preocupação com isso, parece o tempo todo debochar do medo que os outros sentem. Nesse conto, ao contrário dos demais de *Primeiras estórias* em que há personagens crianças, o medo não atua como elemento essencial para o aprendizado e a ascensão espiritual.

Isso pode ser explicado pela influência mais marcante do cristianismo nesse conto. Há vários elementos que mostram a presença da religião católica no espaço-social da família de Nhininha tais como o nome da personagem, “Maria”, que é o mesmo da mãe de Jesus; o terço que a mãe reza em qualquer situação; o reconhecimento dos pais do poder da Igreja, que seria capaz de levar a menina para o convento; e a declaração de que Nhininha é santa. Dessa forma, o que se destaca mais não é a travessia em si, mas sim, a chegada ao lado de lá, ao reino de Deus. Assim, em “A menina de lá”, o medo parece não interferir na trajetória de Nhininha, diferentemente do que acontece em “Partida do audaz navegante” em que, assim como

em “As margens da alegria” e “Os cimos”, é um elemento fundamental para a compreensão da vida e da realização da trajetória de aprendizado.

Em “Partida do audaz navegante”, Zito teme, mas, ao contrário do Menino, é sem motivos reais. Na concepção dele, ele pode vir a perder Ciganinha, sua amada. Essa insegurança gerada por um rival inexistente leva o menino a sentir ciúme. Tal sentimento está presente também em “Campo geral”, no pai possessivo de Miguilim, que se sente ameaçado pelo irmão, Tio Terês, por Luisaltino e até mesmo pelo próprio filho. O ciúme tem consequências trágicas, leva ao suicídio do pai, antecedido do afastamento do irmão e do filho, sendo o primeiro mandado embora de casa e, o segundo, afastado afetivamente, além disso, Luisaltino é morto. Mas, em “Partida do audaz navegante”, embora o ciúme também gere brigas entre o casal e o desejo de afastar-se de todos, Zito consegue controlá-lo por meio da projeção que faz da história contada por Brejeirinha, que funciona como uma transmissão de conhecimento e uma maneira de evidenciar as consequências que o medo e a insegurança podem gerar.

Na primeira versão da história, Zito depreende dela que se ele simplesmente fugir da situação ficará sozinho e todos ficarão tristes. Na segunda versão de Brejeirinha, o navegante está ilhado e acurrulado pela tempestade, figura estereotipada do perigo, que funciona nesse conto também como metáfora do exílio. Mantendo o paralelismo entre as narrativas intro e extradiegéticas, essa versão ajuda a ressaltar o valor negativo atribuído à solidão, gerada pelo ciúme destruidor que leva, inevitavelmente, ao isolamento e à tristeza. Dessa versão, Zito compreende que ele deve ter cuidado para não acabar sozinho.

Se em “Os cimos” aparece um pássaro para restaurar o sentimento de esperança e modificar o rumo da história, em “Partida do audaz navegante” também acontece algo mais ou menos inusitado, que é a concretização do “Audaz navegante”. A interação das crianças para enfeitar o esterco do boi traz de volta a alegria – “a risada foi de todos, Ciganinha e Dito bateram palmas”. Esse fato leva Zito, assim como o marujo, a deixar o medo e a enfrentar aquilo que o ameaça, libertando-se, dessa maneira, daquilo que teme. Restaura-se, assim, a harmonia.

A imaginação em “Partida do audaz navegante” é crucial para a superação dos medos e para a travessia dos enamorados, que conseguem enfrentar as desavenças e mudar o rumo da história que poderia terminar em sentimentos negativos. A palavra, nesse conto, é criadora de uma nova perspectiva. Em “A menina de lá”, a palavra também tem seu valor. Nhinhinha, personagem notada a princípio apenas pelo silêncio e

pela calma, utiliza a palavra não para fornecer informações nem como algo utilitário; a palavra, para ela, contempla o sentido antigo de poder da palavra criadora e, como um milagre, as coisas se concretizam ao serem proferidas.

A palavra como instauradora de novas realidades, em “Partida do audaz navegante”, é abordada por Runho (1996, p.133) que ressalta a “refuncionalização simbolizadora” da palavra nesse conto como quando as personagens transformam a entidade lexical “audaz” em entidade discursiva “Aldaz”. No começo da história inventada por Brejeirinha, “aldaz” é escutado por Pele e Ciganinha como adjetivo, mas, ele será transformado em substantivo próprio “Aldaz” que por sua vez se transformará em imagem, sendo a “coisa vacum, atamanhada, embatumada, semi-ressequida, obra pastoril no chão de limugem, e às pontas do capim-chato, deixado” (p.120-1). “A imagem nasce da palavra, que se transformou ao longo do discurso” (RUNHO, 1996, p.145). O percurso de transformação da palavra “aldaz”, que acompanha as mudanças das personagens, apresenta semelhanças com o processo nominativo que carrega o mito da criação, ou seja, “o que foi nomeado torna-se real como a própria coisa, como a realidade.” (RUNHO, 1996, p.147).

O poder da palavra e da imaginação tem destaque também em “Pirlimpsiquice” em que as crianças conseguem sobrepor-se por meio da encenação totalmente diferente da que havia sido estabelecida pelos padres. O drama que apresentam é fruto da imaginação desencadeada pelo medo de a história da peça ser descoberta já que os que irão proteger o sigilo dela juram isso aos chefes do grupo por temerem não serem aceitos naquele meio. O desejo de a peça ser inusitada faz com que o grupo invente uma história paralela diante da ameaça dos alunos “incorrigíveis” de os forçarem a revelar a versão que os padres haviam escolhido. O medo gera cismas entre os alunos e brigas diante da desconfiança de haver um traidor no grupo. Há também outra forma de temor na narrativa, mas que, diferentemente do medo que paralisa, gera impulso construtor que acarreta mudanças comportamentais como a vontade de se tornarem pessoas exemplares com o intuito de estar em acordo com o que iriam encenar e, assim, garantir um bom espetáculo.

O substituto da personagem principal, no momento decisivo da apresentação da peça, apesar de todo o treino, é paralisado pelo medo do público e do fracasso quando percebe que não sabia o que deveria fazer. Assim como acontece com o Menino, o temor manifesta-se fisicamente com calafrios, tremor e gagueira – “bambo, no embondo, mal em suor frio e quente, não tendo dá-me-dá, gago de êêê, no sem jeito, no

espanto.” (p.45). Diante do inesperado, que é o fracasso do drama que havia sido ensaiado com afinco, surge a resolução, de maneira tão inesperada como o aparecimento do tucano. Zé Boné, aquele que era considerado tolo, é quem salva o grupo das vaias e da humilhação ao encenar a peça que o grupo de teatro havia inventado. O conto termina com a fala de Gamboa dizendo: “– ‘Eh, eh, hem? Viu como era que a minha história também era a de verdade?’” (p.48). Isso leva a pensar no mesmo poder da palavra que há em “A menina de lá”, por criar a possibilidade de outra realidade por meio da fala.

Além da palavra como criadora de uma nova realidade, da imaginação como algo que possibilita às crianças terem poder, do inesperado como motivação e das situações difíceis às quais as crianças são postas, a mudança súbita no modo de ver é outro elemento que pode ser considerado como ponto fundamental da história. Em “As margens da alegria”, há, segundo Danese e Siqueira (2014, p.186), uma pequena epifania ocasionada pela visão do peru que altera a percepção de mundo do Menino. A epifania é, na concepção de Affonso Romano de Sant'Anna (1973, p.187), “uma súbita revelação da verdade [...] Significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação.” A ideia de que há uma epifania nesse conto sustenta-se porque a criança, diante de uma situação banal para os adultos e de um animal igualmente comum, tem a súbita revelação da alegria e do amor, percebidos pela beleza particular do mundo natural.

Desse modo, o mundo que antes se configurava vago e muito amplo, por ser dado de uma vez, impossibilitando à criança reter qualquer coisa – “O Menino tinha tudo de uma vez, e nada, ante a mente.” (p.4) – vai se especificando e se tornando mais nítido quando ela consegue ampliar a visão após a revelação obtida com a aparição do peru. “Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor.” (p.5). A inconsistência descritiva, antes da visão que teve do peru, pode ser averiguada na exposição feita de dentro do avião, justificada tanto pela distância que o Menino estava das coisas que descrevia como por ainda não ter-lhe ocorrido a revelação: “[...] as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha.” (p.3). Já a descrição detalhada e rica começa a ser feita a partir da descoberta do peru, começando pelo próprio animal.

Depois da descrição meticulosa da ave, as coisas que o Menino via passam a ser apresentadas em sua dinamicidade e particularidade. Não são apenas árvores e cipós que o Menino vê, mas sim uma vegetação típica da região com sua flora própria. Assim, aquilo que ele avista fixa-se na memória não mais como um amontoado de coisas, mas como imagens sólidas – “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.” (p.5).

Essa primeira revelação, que pode ser lida como a descoberta da vida, torna-se confusa quando o elemento que desencadeou a visão positiva da natureza é eliminado. Com isso, o Menino tem uma nova revelação, não tão súbita como a primeira, mas que lhe ensina outra coisa igualmente valiosa: a efemeridade de tudo. Todavia, seu conhecimento sobre vida e morte ainda configura-se incompleto, pois ele, quando viu o peru, só atentou para a vivacidade das coisas e quando descobriu que o animal estava morto prendeu-se apenas às coisas tristes e à destruição da beleza. A revelação maior acontece mesmo é no final do conto, com a aparição de um vagalume que reinstaura a alegria perdida: “Era outra vez em quando, a Alegria” (p.7), e mostra ao menino que o movimento da natureza é cíclico, marcado pelo nascimento e pela morte, continuamente.

Em “A menina de lá”, a compreensão súbita sobre Nhinhinha acontece quando Tiantônia revela o último desejo da menina. A mãe, que até então não compreendia muito bem a filha, passa a entender repentinamente que ela era uma criança especial e que a morte não significava algo necessariamente ruim. O consentimento da decisão da menina acarreta o término da discussão entre a Mãe e o Pai sobre se deveria ser cumprida a vontade da menina ou não, visto que, na realidade, eles nada poderiam fazer para mudar a fatalidade que já havia se concretizado.

A morte precoce, à qual Maria estava destinada, é vista sob outro prisma e isso permite à Mãe lidar com a perda com serenidade: “Mas, no mais choro, se serenou – o sorriso tão bom, tão grande – suspensão num pensamento: que não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito cor-de-rosa com verdes funebrihos, porque era, tinha de ser! – pelo milagre, o de sua filhinha, em glória. Santa Nhinhinha.” (p.24). A descoberta súbita da Mãe, em meio ao choro, de que Nhinhinha transcende com a morte, acalma-a, fazendo-a agir como a própria filha, sem temer a ausência ou o destino. A transformação no modo de ver a menina concretiza-se na declaração de que ela era, na verdade, uma santa.

Já em “Pirlimpsiquice”, o entendimento súbito está relacionado com o que estava acontecendo durante a encenação e se dá como em um passe de mágica. O “ponto”, de repente, compreende que eles não estavam mais encenando, mas sim vivendo:

Mas – de repente – eu temi? A meio, a medo, acordava, e daquele estro estrambótico. O que: aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia tempo decorrido. E como ajuizado terminar, então? Precisava. E fiz uma força comigo para me soltar do encantamento. Não podia, não me conseguia – para fora do corrido, continuo, do incessar. Sempre batiam, um ror, novas palmas. Entendi. Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes: disto: que era o verdadeiro viver? (ROSA, 1967, p.47)

Quando ele se dá conta disso, percebe que é necessário inventar uma solução para por fim à peça que havia perdido o controle. Ele é o único que parece ter entendido que tanto os atores como o público estavam agindo como se estivessem sob algum feitiço, pois a divisa entre a encenação e a vida havia sido desfeita. No momento em que tem a revelação do que estava se passando, ele consegue assumir a responsabilidade em relação ao rumo que a apresentação deveria tomar e, assim, a mudança na personagem acontece. Semelhante a Zé Boné, o “ponto” torna-se uma pessoa mais autônoma ao ter juízo.

Em “Partida do audaz navegante”, as descobertas das crianças não acontecem de imediato, elas passam por um processo de experimentação de sensações e reflexões sobre os pensamentos antes de compreenderem o significado das coisas. Brejeirinha, por exemplo, só é capaz de decifrar o enigma que havia proposto no começo do conto quando ela deixa de estar totalmente imersa na busca do significado do amor. Quando o que representava o Aldaz Navegante é levado pela água, comove a todos, no entanto, Brejeirinha não tem o estalo para compreender o que tudo aquilo que havia vivenciado durante o passeio significava. Ela só compreende o ocorrido depois que a emoção passa:

O Aldaz! Ele partia. Oscilado, só se dançandoando, espumas e águas o levavam ao Aldaz Navegante, para sempre, viabundo, abaixo, abaixo. Suas folhagens, suas flores e o airoso cogumelo, comprido, que uma gota orvalha, uma gotinha, que perluz-no pináculo de uma trampa seca de vaca. Brejeirinha se comove também. No descomover-se, porém, é que diz: – Mamãe, agora eu sei, mais: que o ovo só se parece mesmo, é com um espeto! (ROSA, 1967, p.123).

Da travessia das diferentes personagens infantis, pode-se, portanto, extrair elementos comuns que aproximam a trajetória percorrida por cada uma delas. São eles, principalmente, o medo que é lidado por cada um de maneiras diferentes, a imaginação, a palavra criadora e a descoberta próxima à epifania.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O contexto-histórico da produção de *Primeiras estórias* tem como principal marco a construção da atual capital brasileira, Brasília, cidade planejada, cujos alicerces sustentavam-se na ideologia do progresso. Ainda que o momento histórico e político pudesse influenciar Guimarães Rosa a escrever sobre aquilo que estava em evidência, destacando e valorizando a modernidade, o que sobressai no livro, todavia, não é o espaço brasileiro engatinhando para o desenvolvimento, mas sim o espaço ainda muito distante de alcançar isso, o rural e os lugares que apenas fazem alusão à cidade, sendo ocupado por personagens também apartadas do padrão e do urbano.

Como o autor – cuja obra se caracteriza, de acordo com Antonio Candido, como pertencente ao super-regionalismo – não colocava a paisagem em primeiro lugar, mas o homem, que na concepção dele não deveria ser restringido às interpretações sobre o meio ao qual pertence, o que pudemos averiguar no nosso *corpus* foi a ideia de que o ser humano, nos primeiros estágios de vida, independentemente de pertencer a uma família rica, como a do Menino, ou pobre, como a de Nhinhinha, passará por alguma mudança. A transformação, nesses contos rosianos, não está, portanto, atrelada ao nível econômico, é tratada como inerente ao homem.

O tema da viagem, tanto no sentido conotativo como no denotativo, é importante para o desenvolvimento, a descoberta e o aprendizado das personagens infantis de *Primeiras estórias*. Ao abordar esse tema da viagem tão presente na literatura consagrada, vinculado ao surgimento dos primeiros narradores e construção da ideia de identidade da literatura brasileira, ajuda a inserir os contos, vinculados ao regionalismo, na literatura universal.

A viagem, abordada de diferentes maneiras ao longo do percurso de formação e legitimação da literatura brasileira, aparece, de modo geral com força, na produção de Guimarães Rosa que sempre viajou, seja por conta da profissão seja pela aspiração de conhecer melhor seu país. Tal tema esteve presente nos primeiros contos do autor, os considerados imaturos, e também nos livros reconhecidos pela crítica como *Sagarana* e *Grande sertão: veredas*, vinculado à modificação das personagens bem como ao entendimento do mundo e das coisas que o regem.

Como Guimarães Rosa não usava as palavras em seu sentido corriqueiro e estrito, mas se empenhava em explorar o significado delas para além do uso cotidiano, inserindo um sentido poético, também optamos por expandir o significado da palavra

viagem, não a restringindo ao deslocamento para um lugar distante. Fizemos isso visando analisar os contos da forma mais coerente aos pensamentos do escritor. Utilizamos, para esse intuito os estudos de Cardoso (1995). Segundo esse autor, o conceito de viajar está associado a outros termos como: descontinuidade, passagem, movimento e modificações. Eles não estão associados apenas à ideia de espaço, mas também ao conceito de tempo, pois viajar é uma ação que está vinculada à modificação do sujeito. Dessa forma, é necessário refletir sobre outro termo que deve ser pensado concomitantemente ao ato de viajar: o olhar. A atividade do olhar está ligada ao conhecimento; dessa forma, para alcançar o entendimento é preciso perceber as diferenças não apenas dos espaços, mas também das culturas, das pessoas e até mesmo de si próprio em relação aos outros.

Esse conceito de viagem, defendido por Cardoso (1995), converge para o modo como esse tema aparece na obra de Guimarães Rosa. Podemos notar que o escritor atrela o tema da viagem, sobretudo, à ideia de modificação das personagens como símbolo da travessia pela qual o homem precisa passar. É justamente a noção de transformação que abordamos neste trabalho. A mudança, muitas vezes, aparece como resultado de um distanciamento da realidade imediata que nos contos não se configura como o distanciamento concreto, ou seja, pelo espaço, mas pelo distanciamento logrado pela imaginação e abstração, resultando em outra forma de ver o mundo.

Dessa maneira, se durante a viagem, ao viajante é possibilitado ver coisas novas e diferentes, o que viabiliza a mudança na concepção que ele tem de mundo, as crianças de *Primeiras histórias* também conseguem mudar a noção delas assim como os viajantes, todavia, por meio de outro tipo de viagem, a imaginária. Segundo Godoy, a viagem de “faz-de-conta” das crianças acarreta as mesmas modificações que uma viagem literal poderia gerar. Mergulhadas no mundo de imaginação elas se distanciaram da realidade imediata conseguindo ver um mundo diferente. As consequências disso são diversas: sobreposição daquilo que foi imposto, fortalecimento emocional, amadurecimento afetivo, ascensão espiritual: todas com um ponto em comum, a modificação das crianças ou da concepção que o narrador fazia delas. O conceito de viagem, neste trabalho, não foi abordado, portanto, como um mero deslocar-se para lugares distantes, mas como um modificar-se ao percorrer um trajeto que leva à transformação.

Partindo dessa concepção de viagem foi possível aproximar também as crianças à ideia de Benjamin (1987) sobre os viajantes. Segundo o teórico, o viajante,

representado pelo “marinheiro comerciante”, carrega consigo a ideia de autoridade, conquistada pela experiência que obteve ao deslocar-se pelo espaço. Semelhante a um marinheiro, as crianças adquiriram conhecimento, ainda que não necessariamente pelo contato direto com outras culturas. Isso explicou a conquista do reconhecimento da transformação delas por parte do narrador, que, ao final dos contos, não as caracterizou mais como no começo do conto, pois conseguiram alcançar algum tipo de entendimento por meio de sua vivência. Dessa maneira, se algumas crianças foram caracterizadas, inicialmente, como tolas ou débeis, o narrador reavaliou a concepção que tinha sobre elas, ao final, conferindo maior credibilidade a essas personagens marginalizadas.

Como a viagem aparece nos contos dotada de valor emocional, utilizamos também o conceito de cronotopo de Mikhail Bakhtin (1993), que atrela o espaço ao tempo, categorias que foram importantes para marcar o desenvolvimento das personagens. Desse teórico também tomamos a ideia de motivo do encontro – elemento essencial para a composição de histórias – frequentemente ligado ao motivo da estrada, presente, não raras vezes, em narrativas em que há a viagem como tema.

O motivo da estrada não é explorado nos contos selecionados de *Primeiras estórias*, mas não está ausente de contos em que há crianças protagonistas percorrendo uma trajetória de vida. Exemplo disso é “Conversa de bois” em que, além de esse motivo aparecer como representação de um acontecimento regido por lei superior, simbolizou a travessia do protagonista e permitiu que fosse exposta a precariedade característica da região da qual ele fazia parte sem, necessariamente, colocar isto em primeiro plano.

Ainda que a estrada não estivesse presente nos contos do nosso *corpus*, o motivo do encontro nele teve lugar vinculado ao tema da viagem de forma marcante, pois as personagens, em sua jornada, deparam-se com algo que modifica a vida delas. O encontro do Menino, por exemplo, com o peru, o tucano e o vagalume – metáforas da vida, alegria e beleza –, que ocorreu de maneira inusitada e surpreendente compõe pequenas epifanias que o levam a perceber os acasos da vida e da morte durante a viagem que, de maneira circular e metafórica, abriu e fechou o livro, servindo também de contextualização aos demais contos.

“As margens da alegria” e “Os cimos” contam dois momentos importantes da vida de uma mesma personagem. O protagonista das duas histórias recebeu suas primeiras lições sobre a vida e, conseqüentemente, sobre a morte. A focalização dos contos é predominante interna, o que se alia ao uso do discurso indireto livre como

recursos importantes para o acesso aos sentimentos e pensamentos da personagem que revelaram uma criança aprendendo a lidar não só com conflitos, mas também com o medo. Assim, o narrador heterodiegético empático à personagem narra como se deu o aprendizado do menino e reconhece que houve uma evolução no modo de pensar da criança, que deixou de ser vista como “hierográfico”, no primeiro conto, para ser vista como o de quase um adulto, após enfrentar a descoberta da possibilidade da morte da mãe, no último conto.

A viagem, em “As margens da alegria”, aparece literal e simbolicamente e é mostrada como um fator importante à iniciação da criança. Em “Os cimos”, esse tema retorna englobando o sentido conotativo e denotativo. Embora houvesse uma diferença inicial para a criança no modo de encarar o distanciamento dos pais, sendo visto, no primeiro conto, como algo positivo e, no último, como algo indesejável, em ambos, a ida à cidade em construção possibilitou ao Menino a experimentação de novos sentimentos, pensamentos e emoções. Desse modo, foi possível constatar que, mesmo aberto a novas experiências ou procurando não ser atingido por elas, como é o caso da doença da mãe, a modificação da personagem acontece, sendo, portanto, independente de seu querer.

Em “Os cimos”, o olhar da criança, impregnado pelo medo adquirido previamente em sua primeira viagem, é contaminado pela dor. A morte ou a sua possibilidade foram importantes ao processo de aprendizado da criança que passou a ter uma noção diferente do tempo e da vida. O modo como ela lidou com a perda e com a morte direciona a concepção do narrador a respeito da mudança da personagem principal. Quando o Menino alcançou a compreensão da efemeridade das coisas, o narrador disse que ele passou a ter um pouco mais de juízo. Esse modo de expressão também foi utilizado em outro conto de Guimarães Rosa, “Fita verde no cabelo”, em que a criança, após deparar-se com a morte da avó, adquiriu um olhar menos ingênuo da vida, passando a ser ajuizada.

Todavia, se em “Fita verde no cabelo” é mostrada a perda da esperança após a morte de um ente querido, em “Os cimos” é apresentado um processo inverso a isso. Assim, o Menino, que estava bastante desiludido em relação à melhora da mãe, agarra-se à esperança de que ela ficaria sã. Isso se deu pelo encontro inusitado com um tucano que, religiosamente, aparecia todas as manhãs no alto das árvores. Nesse conto podemos verificar que além da reflexão sobre a perenidade da vida, o Menino aprendeu sobre o fluir dela e sua insistente continuidade.

O espaço, nos contos selecionados, é uma categoria narrativa importante para sustentação da ideia de que o Menino passou por transformação por revelar o olhar da criança sobre ele, interpretado segundo o estado de ânimo dela. Dessa forma, aparentemente tem-se o mesmo espaço, a mesma cidade em construção, nas narrativas, mas ele não é apresentado de maneira uniforme. Mediado pela focalização predominante da personagem, ele adquire o sentido de ambientação e é apresentado em conformidade com os sentimentos e pensamentos do Menino. Portanto, os elementos que configuraram o espaço exterior à criança estão em consonância com o estado emocional dela. A contraposição entre o escuro e o claro, em “Os cimos”, pode ser lida como equivalência da falta de experiência do garoto e do conhecimento obtido.

O brinquedo que o Menino carregava durante a viagem literal foi importante, ao final, para a viagem imaginária. O Macaquinho, companheiro no qual a criança projetava seus sentimentos, ao ser perdido, possibilitou a ele inventar uma história feliz. A aquisição de consciência narrativa ressaltou a mudança pela qual a personagem passou. Tal transformação foi alcançada em um tempo próprio e a ideia de retorno, presente não apenas na estrutura cíclica do livro, marcou a capacidade de ressignificação adquirida pela criança e também o seu amadurecimento.

Das margens aos cimos, o Menino passou por um processo de ascensão psíquica. Nhinhinha, em “A menina de lá”, foi do plano terrestre ao celestial, também percorrendo uma trajetória de elevação, mas, no caso, espiritual. Neste conto, notamos a mudança da personagem, sobretudo, pela forma como ela era vista, seja pelo narrador seja pelos familiares. Se antes ela era considerada uma menina débil, ao final, ela passou a ser vista como santa.

Na primeira parte do conto, em que o narrador participa dele como personagem, estando diretamente em contato com a menina, Nhinhinha é caracterizada como um ser frágil e sem habilidades. Já na segunda, quando o narrador afastou-se do convívio com ela, a menina é vista como um ser capaz de fazer coisas incomuns e é admirada por isso. A palavra, que antes não era usada de forma coerente pela menina, passa a ser sua forma de poder, pois, por meio da fala, ela realiza os seus desejos. Os desejos da menina assim como o modo como ela é vista vão se tornando mais coerentes. Do desejo em ver um sapo, coisa de pouco valor, ela passa a desejar ver o arco-íris, que requer chuva, sendo esta crucial à família que sofria com a seca.

A possibilidade da perda também aparece para a menina, todavia, a forma como ela lidou com isso foi totalmente diferente da forma do Menino visto que ela não temia

a morte, pelo contrário, até a deseja para si. O espaço, nesse conto, também é uma categoria narrativa importante para a caracterização da personagem, pois na maior parte do tempo a protagonista fazia algum tipo de referência ao espaço celestial – “lá” –, revelando não apenas seu interesse em ir para esse lugar desconhecido como também revelando o caráter divino dela. A morte é, no caso desta narrativa, uma forma de transcendência, não uma perda ou algo triste. Simboliza a elevação espiritual da menina, compreendida ao final pela mãe que o tempo todo não sabia ao certo lidar com o jeito diferente da filha. Após a morte da menina ficou mais evidente que neste conto há uma inversão no modo de ver as personagens, ou seja, a criança passa a ser vista como uma pessoa mais madura e os pais, como infantis.

Em “Pirlimpsiquite”, também há uma inversão no que diz respeito à hierarquia quando a versão da peça dos padres torna-se um desastre e os alunos expressam artisticamente o que queriam e os alunos medíocres destacam-se mais do que aqueles considerados exemplares. A transformação das crianças que se destacam no conto é vinculada à hierarquia das personagens estabelecida em relação ao teatro do colégio. Separados em quatro grupos principais vê-se que esses grupos foram mudando.

O medo é sentimento importante para a imaginação e para a transformação das personagens. Os alunos medíocres, temerosos de perder o pseudo-prestígio que tinham com os líderes, os levou a aceitar que deveriam se preocupar com o ineditismo da peça. Esse medo imaginário, inserido pelos alunos exemplares como meio de unir o grupo, foi importante para que os alunos explorassem a sua capacidade inventiva, reprimida pelos padres. Ao final do conto, o inesperado acontece e a imaginação manifesta-se como o principal elemento de refutação de valores impostos bem como a libertação das personagens de seus estereótipos. Ela permitiu que elas fizessem uma viagem imaginária em que podem controlar os rumos da própria história e guiar as descobertas em sua vida.

A imaginação, em “Partida do audaz navegante”, também é destacada visto que, por meio dela e da contação de histórias, as personagens infantis puderam afastar-se da realidade imediata e fazer uma viagem imaginária, o que acarretou a descoberta de sentimentos e pensamentos importantes à transformação delas.

Constatou-se um processo de mudança positiva em relação à maturidade afetiva e emocional das crianças visto que Zito deixou de ser tão impulsivo para pensar nas consequências do ciúme descabido; Ciganinha compreendeu que a mudança pode não significar abandono e Brejeirinha foi capaz de entender melhor um sentimento que

pouco conhecia. O paralelismo entre a história intradiegética, contada pela caçula, e a extradiegética, própria do narrador, permitiu assinalar as transformações no modo de pensar das crianças.

O tema da viagem presente na história inventada por Brejeirinha é importante para a viagem imaginária das personagens que puderam realizar, metaforicamente, sua travessia. Houve a superação de medos e insegurança dos enamorados ao terem se deixado levar pelo mundo de faz-de-conta, introduzido por Brejeirinha.

Diante do exposto, concluímos que as personagens infantis de “As margens da alegria”, “Os cimos”, “A menina de lá”, “Pirlimpsiquice” e “Partida do audaz navegante” realizaram uma travessia pessoal, interpretada como a passagem do tempo da infância. Elas descobriram coisas sobre o mundo e sobre elas mesmas ao realizarem suas pequenas viagens imaginárias que as colocaram em contato com o desconhecido. A subjetividade, a criação, o encontro com o inesperado e a possibilidade de perda são fulcrais nesse processo de mudança que acontece em âmbitos diferentes e de maneiras distintas.

REFERÊNCIAS

ABRIATA, V. L. R. **A configuração do universo mitopoético em “A menina de lá” de João Guimarães Rosa**. 1993. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 1993.

AUGÉ, M. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, W. A crise do romance. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.54-60.

BORNHEIM, G. A. O. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAGA, E. K. **Sabedoria e infância em Primeiras estórias**. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2009.

BRASIL. **Discursos selecionados do presidente Juscelino Kubitschek**, Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009. Presidente (1956-1961). Disponível em: http://funag.gov.br/loja/index.php?route=product/product&product_id=691.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003.

CARDOSO, S. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **O olhar**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CASTRO, A. C. D. M. **O trem do sertão**: As primeiras estórias e a sabedoria chinesa. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

CERDEIRA, T. C. Nhinhinha, Brejeirinha e Zé Boné: perversão e poder em linguagem. In: DUARTE, L. P. et al. (Org.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003, p.793-798.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras e números.** 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COMPAGNON, A. **Literatura pra quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COUTINHO, E. A. **Guimarães Rosa.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

COUTO, M. _____. In: ROSA, J. G. **Antes das primeiras estórias.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.

DANESE, V. D. V.; SIQUEIRA, J. S. Infância e Espaço em Primeiras estórias (1962), de João Guimarães Rosa. In: **Gláuks.** v. 14 n. 2 (2014). p.178-198. Disponível em: http://www.revistaglauks.ufv.br/arearestrita/arquivos_internos/artigos/178198_Viviane.pdf

DIMAS, A. **Espaço e romance.** São Paulo: Ática, 1994.

DUARTE, L. P. "Pirlimpisquice": a estória que não faz História. In: DUARTE, L. P. et al. (Org.). **Veredas de Rosa.** Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, p.354-358.

FANTINI, M. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens.** São Paulo: Ateliê, 2003.

GALVÃO, W. N. **Mínima mímica.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).

GODOY, M. C. Viagens imaginárias em Primeiras estórias de Guimarães Rosa. **Letrônica,** Porto Alegre, v.7, n 2, p.1010-1028, jul./dez., 2014. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/17897>.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo.** São Paulo: Ática, 1985.

LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra.** São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LEONEL, M. C. Viagens rosianas. In.: MARCHEZAN, L. G.; TELAROLLI, S (Org.). **Cenas Literárias: a narrativa em foco.** Araraquara: UNESP, FCL, 2002. 87-112, p.

LEONEL, M, C.; NASCIMENTO, E. M. F. S. O medo como paixão. In: **Estudos Linguísticos XXXV.** 2006, p. 627-636, Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/666.pdf>

LEONEL, M. C; SEGATTO, J. A. **Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil.** São Carlos: EdUSFCAR, 2012.

LIMA, L. C. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Brasília, 1983 (Col. Fortuna Crítica, 6). p.237-242.

LIMA, S. M. van D. (Org.). **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa**. 2. ed. revista. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LISBOA, H. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Brasília, 1983 (Col. Fortuna Crítica, 6).

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Brasília, 1983. (Col. Fortuna Crítica, 6). 237-242 p.

MARCHEZAN, R. C. Nas estradas e nos encontros: relações entre literatura e história. In: **IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada**, 2006. V.II. 1-12 p.

MARQUES, O. O repertório verbal. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Col. Fortuna Crítica, 6).

NASCIMENTO, E. M. F. S.; COVIZZI, L. M. **João Guimarães Rosa: homem plural escritor singular**. São Paulo: Atual, 1998.

NOGUEIRA, M. C. G. **O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa**. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2007.

NUNES, B. Guimarães Rosa. In: _____. **O dorso do tigre: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2003.

OLIVEIRA FILHO, A. F. **A construção estrutural e o discurso poético em “Campo geral”**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2014.

OLIVEIRA, C. J. F. A hipertextualidade em “As margens da alegria” e “Os cimos”: dois contos de Primeiras estórias, de João Guimarães Rosa. **Revista Letra Magna**, n. 9, 7/2008 a 12/2008.

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

PEREZ, R. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Col. Fortuna Crítica, 6).

PRADO Júnior, Imaginação e interpretação: Rousseau entre a imagem e o sentido. In: **A interpretação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1990.

RAMOS, M. L. Análise estrutural de Primeiras estórias. In: COUTINHO, E. F. (Org.). Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Col. Fortuna Crítica, 6).

REIS, C; LOPES, A. C. de M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, G. M. S. C. **A “mão pronta” e a divina: manifestações da justiça em contos rosianos**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2016.

RONÁI, P. Os vastos espaços. In: ROSA, J.G. **Primeiras estórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1984.

ROSA, J. G. **Antes das primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.

RUNHO, R. C. **A memória e o olhar em contos de Primeiras estórias**. 2001. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2001.

SANT’ANNA, A. R. de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

SARAIVA, A. O conto de lá ou a criança, a criação. In: DUARTE, L. P. et al. (Org.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

SÜSSEKIND. F. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, F, P, L. A lógica do oprimido segundo Guimarães Rosa. In: DUARTE, L. P. et al. (Org.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003, p.268-273.

RESENDE, V.M. A trajetória do menino nas obras de Guimarães Rosa. In: **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p.25 - 45