



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL  
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

---

**LUZIA OTTERSBUCH DE SOUZA**

**A INFÂNCIA EM GUIMARÃES ROSA: QUATRO *TRAVESSIAS* DA CRÍTICA**

---

Campo Grande/MS  
2014

**LUZIA OTTERSBUCH DE SOUZA**

**A INFÂNCIA EM GUIMARÃES ROSA: QUATRO *TRAVESSIAS* DA CRÍTICA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Susylene Dias de Araujo

Campo Grande/MS  
2014

## LUZIA OTTERSBUCH DE SOUZA

### **A infância em Guimarães Rosa: quatro *travessias* da crítica**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

### **COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Susylene Dias de Araujo (Presidente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Eliane Maria de Oliveira Giacon – Titular  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos – Titular  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Zélia R. Nolasco dos Santos Freire – Suplente  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira – Suplente  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Campo Grande/MS, 10 de julho de 2014.

A Deus Menino.  
À Nossa Mãe, Maria.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder a vida e alimentar em mim a fé, a esperança e o amor.

À Nossa Senhora Aparecida, pela companhia em todas as horas e por rogar por mim junto à seu filho Jesus pelo êxito deste trabalho.

À minha orientadora, Prof<sup>ª</sup>. Dra. Susylene Dias de Araujo, pela confiança em mim depositada, pela orientação dedicada, paciente, prestativa, firme e comprometida. Pela seriedade, pelo apoio incondicional, por compartilhar comigo seu precioso tempo, seus conhecimentos, experiências, livros e leituras, enfim, pelo crescimento: meu especial e verdadeiro obrigada!

À Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, por meio do mestrado em Letras, por oportunizar a realização deste curso.

À Banca de Qualificação, formada pelas professoras Eliane Maria de Oliveira Giacon e Zélia R. Nolasco dos Santos Freire, suas preciosas sugestões aprimoraram este trabalho.

À Banca de Defesa, pela acolhida e arguição.

Aos professores: Márcia Maria de Medeiros, Lucilo Antonio Rodrigues, Marlon Leal Rodrigues, Adriana Lúcia de Escobar Chaves de Barros e Daniel Abrão.

Ao professor Dr. Eduíno José Orione (UNIFESP), pelas referências literárias, que contribuíram diretamente para o êxito do trabalho com a fortuna crítica de Rosa.

Ao CESPUC, pelo envio de valioso material utilizado nesta pesquisa.

Ao Rosicley Andrade Coimbra, pela minuciosa revisão desta dissertação.

Ao Kleber, parte de mim, pelo amor e pela fé. Por crer em minhas forças e facilitar de todas as maneiras possíveis o meu trabalho, por alegrar meus momentos difíceis, pelo silêncio necessário, por tudo que tivemos de deixar para depois para a concretização deste sonho.

Ao Rodolfo e ao Leopoldo, por preservarem a alegria.

A meus pais, especialmente minha mãe Valdéria, pelo amor, pelas orações e por insistir em acreditar em minha capacidade. Aos meus irmãos: Ana, André e José, pela infância que ainda vivemos juntos. Aos cunhados, cunhadas, tios e tias, avô e avós, pelo apoio.

À minha sogra Neide e meu sogro Milton, pelo apoio, pelas orações e pelo amor dispensado.

A meus sobrinhos Bruno, José Adolfo, Vinícius, Júlya, Ana Clara, Geovana, Gabriela e Miguel, por não me deixarem esquecer o que é ser criança.

Aos meus padrinhos Márcia (*in memoriam*), Sérgio (*in memoriam*) e Erna, pelo exemplo de honestidade, dignidade e esperança.

À Lidiane Breguedo, Ana Paula Batista, Glaucya Maria Flores e Odélia, pela amizade.

Aos funcionários da UEMS.

E a todos que colaboraram, direta e indiretamente, para que essa travessia se completasse.

“Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. [...] Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela.”

Manoel de Barros

SOUZA, L. O. de. *A infância em Guimarães Rosa: quatro travessias da crítica*. 2014, 111f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS.

## RESUMO

Este trabalho analisa três estudos da fortuna crítica de Guimarães Rosa que tratam da temática da infância, verificando os principais aspectos de cada uma das pesquisas ao tratar de um tema comum. Foram lidos e analisados os textos “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa” (1966), de Henriqueta Lisboa; “A trajetória do menino nas estórias de Guimarães Rosa” (1988), de Vânia Maria Resende; e “O infantil na escrita de Guimarães Rosa – uma leitura de “As margens da alegria” e “Os Cimos”” (1998), de Ana Maria Clark Peres. Sem sobrepor um texto ao outro, identificamos a abordagem de cada pesquisa sobre a infância em Guimarães Rosa. A esses três textos, escritos em diferentes décadas, acrescentamos uma nova pesquisa com o assunto recorrente, buscando confirmar a inquietação dos leitores rosianos em desvendar a criança e a infância inauguradas em suas obras. Para analisar a infância na obra rosiana, selecionamos, do livro *Corpo de baile* (1956), a novela “Campo Geral”, considerada, por Guimarães Rosa, o próprio germe da infância. Utilizando, como principal fonte, passagens do livro, procuramos entender o espaço infantil, a personagem Miguilim e identificamos passagens comuns entre as infâncias da personagem principal, Miguilim, e de seu autor, João Guimarães Rosa. O objetivo deste estudo, ao percorrer as pistas dos caminhos trilhados pelos críticos de Guimarães Rosa, foi descobrir as diferentes abordagens realizadas e continuar este trajeto, permanente e inesgotável, da pesquisa da infância rosiana. A partir de uma leitura dos aspectos histórico-filosóficos relacionados à criança e à infância, observamos que Guimarães Rosa elabora mais que personagens infantis, ele constrói um espaço literário para a vivência da infância, onde podem habitar harmoniosamente todas as idades, constatamos ainda que, mesmo meio século após o nascimento, a criança rosiana sobrevive, esperando outras leituras e novas travessias.

**Palavras-chave:** Infância; João Guimarães Rosa; Revisão da crítica.

SOUZA, L. O. de. *A infância em Guimarães Rosa: quatro travessias da crítica*. 2014, 111f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS.

### ABSTRACT

This paper analyzes three critical studies of fortune Guimarães Rosa, dealing with themes of childhood, checking the main aspects of each of the research to address a common theme. Were read and analyzed texts “*O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa*” (1966), by Henriqueta Lisboa; “*A trajetória do menino nas estórias de Guimarães Rosa*” (1988), by Vânia Maria Resende; and “*O infantil na escrita de Guimarães Rosa – uma leitura de “As margens da alegria” e “Os Cimos”*” (1998), by Ana Maria Clark Peres. Without overlapping each other a text, identify the approach of each research on childhood in Guimarães Rosa. To these three texts written in different decades, we added a new search with the recurring issue, seeking to confirm the restlessness of rosiano’s readers unravel the child and childhood inaugurated in his works. To examine childhood in Rosa’s work, selected from the book *Corpo de baile* (1956), the soap opera “*Campo Geral*”, considered, by Guimarães Rosa, the very germ of Childhood. Using as the main source passages in the book, try to understand the child space, the character Miguilim and identify shared passages among the childhoods of the main character, Miguilim, and its author, João Guimarães Rosa. The purpose of this study, go to the slopes of the paths taken by critics of Guimarães Rosa, was to discover the different approaches taken and continue this path, permanent and inexhaustible, search of Rosa’s childhood. From a reading of the historical and philosophical issues related to children and childhood, observed that Guimarães Rosa elaborates that children’s characters, he builds a literary space for the experience of childhood, where they can dwell harmoniously all ages, yet we found that even middle century after the birth, the rosiana’s child survives, hoping other readings and new crossings.

**Keywords:** Childhood; João Guimarães Rosa; Revision of criticism.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	10
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>PELOS CAMINHOS DA INFÂNCIA</b> .....	13
1.1 A criança em perspectiva.....	13
1.2 A infância como temática na literatura.....	19
1.3 A infância por Guimarães Rosa.....	27
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>JOÃO GUIMARÃES ROSA NAS PÁGINAS DA CRÍTICA</b> .....	32
2.1 Notas (bio)gráficas rosianas.....	32
2.2 Notas da recepção rosiana.....	42
2.3 A motivação infantil na obra de Guimarães Rosa.....	51
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>A INFÂNCIA REVISITADA</b> .....	61
3.1 O universo infantil em <i>Manuelzão e Miguilim</i> .....	61
3.2 Miguilim: uma personagem rosiana.....	64
3.3 Rosa/Miguilim: passagens da infância.....	74
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	82
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	85
<b>ANEXOS</b> .....	89
Anexo A.....	90
Anexo B.....	96
Anexo C.....	108

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As raízes da grandeza do mundo mergulham numa infância. O mundo começa, para o homem, por uma revolução de alma que muitas vezes remonta a uma infância.

Gaston Bachelard

Ao examinar atentamente a produção narrativa do escritor João Guimarães Rosa (1908-1967), encontramos a infância como tema e a criança como personagem. Como suas obras despertaram o interesse da crítica desde o lançamento, concluímos que dificilmente uma temática de predileção do autor teria sido negligenciada. Ao pesquisarmos a fortuna crítica do autor, encontramos várias análises publicadas sobre o referido assunto, o que comprova a hipótese do interesse gerado por este tema. Assim, decidimos observar alguns desses trabalhos, sem abandonar nossa intenção inicial, a de acrescentar um estudo sobre a construção singular atribuída à Guimarães Rosa quanto à promoção da infância e à criação da personagem criança.

Para analisarmos a infância em Guimarães Rosa, selecionamos três publicações da fortuna crítica rosiana. No percurso da referida escolha, nos deixamos conduzir pela motivação das pesquisas já realizadas e ousaremos acrescentar um trabalho inédito sobre o mesmo conteúdo. Desta forma, reuniremos o que chamaremos de as quatro *travessias* da crítica. A ideia de *travessia* foi retirada da palavra que encerra o livro *Grande Sertão: Veredas*, publicado em 1956, obra prima de Rosa. Esta palavra possui o mesmo radical de *travesso*, com sentido de traquinas, bagunceiro, ou seja, coisa de criança, no sentido poético.

A presente pesquisa buscará envolver-se na crítica e na representação do papel social da criança, legitimado pelo campo literário. Este estudo pretende, ainda, colaborar com as leituras que podem ser realizadas na obra de Guimarães Rosa, sem a pretensão de desconstruir o pensamento crítico sobre o escritor de *Sagarana*. A intenção não é comparar os trabalhos críticos sobre a temática da infância na obra rosiana, para determinar a superioridade de uma pesquisa sobre a outra, mas reconhecer os aspectos peculiares da infância na obra rosiana, percebida e valorizada pela crítica, e também ampliar os estudos literários na referida área, servindo de reflexão e estímulo para aqueles que se enveredam por caminhos paralelos, similares, e, por que não, opostos.

Este estudo é uma reflexão crítica da realidade da infância em diferentes tempos, da Idade Média à atualidade. Para este fim, analisaremos a crítica literária rosiana que fundamenta a relevância dessa temática dentro da literatura, e a partir do *corpus Manuelzão e Miguilim*, de

Guimarães Rosa, seguiremos o percurso da crítica literária na busca de mais conhecimento sobre esta infância, inaugurada nas obras desse autor.

A partir dessa perspectiva, no primeiro capítulo, intitulado “Pelos caminhos da infância”, abordaremos o conceito de criança e de infância nos períodos históricos citados, com base teórica do historiador francês Philippe Ariès, do filósofo alemão Walter Benjamin e do filósofo italiano Giorgio Agamben. Nesse momento, o historiador e o filósofo se encontram, nem sempre ao nível dos métodos que podem ser diferentes, mas ao nível do assunto, isto é, da maneira de colocar a questão. Em seguida, mostraremos como e quando a infância aparece na literatura, principalmente brasileira, e então definiremos a infância literária inaugurada por Guimarães Rosa.

No segundo capítulo, “João Guimarães Rosa nas páginas da crítica”, relataremos brevemente a vida e a obra de João Guimarães Rosa a partir de “Notas (bio)gráficas”, nas quais trataremos da vida (*bio*) e da obra (*grafia*) de Rosa como forma de contextualização histórico-literária do autor. Na sequência, analisaremos como foi a recepção crítica da obra rosiana desde o lançamento das obras, para em seguida tratarmos da crítica rosiana sob a perspectiva da infância. Nesta última parte do segundo capítulo, analisaremos três textos “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”, de Henriqueta Lisboa; “A trajetória do menino nas histórias de Guimarães Rosa”, de Vânia Maria Resende; e “O infantil na escrita de Guimarães Rosa – uma leitura de “As margens da alegria” e “Os Cimos””, de Ana Maria Clark Peres. Nesses textos procuraremos destacar o que motivou as autoras a estudarem a temática infantil rosiana.

Em “A infância revisitada”, terceiro capítulo, como sugere o título, retornaremos à infância em Guimarães Rosa para nos juntarmos aos seus críticos. Na primeira parte deste capítulo, discorreremos sobre o universo infantil na novela “Campo Geral”, da obra *Corpo de baile*, em recorrência ao valor atribuído a essa obra por seu autor, Guimarães Rosa, em várias passagens, nas quais deixa explícito o apreço por *Miguilim*, o próprio germe da infância. Na segunda parte analisaremos as particularidades da personagem Miguilim, buscando destacar passagens autobiográficas da infância de Guimarães Rosa presentes nessa personagem.

Nesse sentido, seguiremos as pistas de Rosa atrás da essência da personagem criança, rastreando o percurso do escritor na composição literária, nas escolhas realizadas pelo autor para a criação estética do período concebido como infância. Nesta busca encontraremos as respostas na própria obra de Guimarães Rosa, que não se esgota, pois, na sua genialidade, o escritor deixou frestas por onde o leitor sempre poderá olhar novamente e enxergar diferentes perspectivas.

Ressaltamos que as narrativas rosianas que serão analisadas nesta pesquisa não se restringem somente à temática mencionada. Outros aspectos chamam a atenção nas obras do autor, como por exemplo, a relação familiar, o regionalismo, a tragédia, o narrador, a memória, a paisagem, a poesia, a linguagem em “Campo Geral”.

Enfim, como veremos, o universo rosiano é amplo e, como o próprio escritor diz, infinito. E, longe de limitarmos a temática escolhida para análise, destacamos as possibilidades de outras leituras, o que favorece contínuo interesse pela obra e a mantém em constante travessia. O caminho sempre estará aberto para um novo início, para aqueles que quiserem experimentar a travessura de voltar à infância por meio da literatura.

## CAPÍTULO I

### PELOS CAMINHOS DA INFÂNCIA

#### 1.1 A criança em perspectiva

Para a criança, só é possível viver sua infância.  
Conhecê-la compete ao adulto.

Henri Wallon

Diferentes concepções de infância foram constituídas no decorrer do tempo. A tentativa de explicação da infância como fase da vida em que ainda não somos adultos não está completamente errada. Porém, há muito tempo questionamos a duração regular da infância e quem é esse indivíduo que a vivencia. Para compreendermos um pouco mais a criança, é preciso passar pelas trajetórias e perspectivas que influenciaram o sentido da infância, diferentes e opostos, ao longo da história das sociedades.

Um dos primeiros estudiosos a aventurar-se na delicada empreitada de desvendar a ideia da infância em épocas passadas foi o historiador francês Philippe Ariès, em *História social da criança e da família*. Fundamentado em pesquisas de documentos históricos do período que abrange da Idade Média à Idade Moderna, Ariès atribuiu a consciência da particularidade infantil, aquela que distingue essencialmente a criança do adulto, ao século XVII, momento de transformações sociais que resultaram na sociedade moderna como a concebemos. Para Ariès, o conceito de infância foi historicamente construído ao longo de vários séculos, marcado pela indiferença, marginalização e exploração, e na Idade Média não havia nem mesmo a diferenciação entre crianças e adultos. Embasado em retratos de família, certidões de batismo, registros domésticos, entre outros textos da Idade Média, Ariès demonstra que o adulto do período não enxergava a criança como um ser em desenvolvimento, com características e necessidades próprias, e sim como um adulto em miniatura ou como uma espécie de anão. Para o historiador,

Na sociedade medieval, que tomamos como ponto de partida, o sentimento da infância não existia – o que não quer dizer que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia. Por essa razão, assim que a criança tinha condições de viver sem a solicitude constante de sua

mãe ou ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes (ARIÈS, 1981, p.155).

A pesquisa de Ariès perpassa um momento de profundas transformações históricas, entre os séculos XII e XVIII, período em que a infância passa a ser compreendida pelo imaginário do homem de forma diversa nos aspectos social, político, econômico e cultural. O estudo de Ariès revela que a fase da infância era definida entre o nascimento até os sete anos de idade. Com sete anos a criança já participava da rotina de trabalho dos adultos, aprendendo o ofício dos pais, acompanhando-os nas tarefas domésticas ou no trabalho artesanal, cooperando assim na economia familiar. Conforme consta em textos dessa própria época,

[...] a primeira idade é a infância que planta os dentes, e essa idade começa quando nasce e dura até os sete anos, e nessa idade aquilo que nasce é chamado de *enfant* (criança), que quer dizer não falante, pois nessa idade a pessoa não pode falar bem nem formar perfeitamente suas palavras [...] (ARIÈS, 1981, p.36).

A infância, na Idade Média, era entendida como a fase de inexistência da fala. As pessoas deixavam de ser criança quando passavam a ter, pela visão do adulto, comportamentos racionais e adequados à vida em comunidade, atributos exclusivos do adulto. Haja vista, que “a ideia de infância estava ligada à ideia de dependência [...] Só se saía da infância ao sair da dependência, ou, ao menos, dos graus mais baixos da dependência” (ARIÈS, 1981, p.45).

Os registros selecionados para os estudos de Ariès revelaram ao historiador que, mal compreendida, a infância chegava a ser comparada à velhice e era descrita como um tempo de vida em que as pessoas eram consideradas fracas, dependentes, improdutivas e irracionais, diferenciando-se apenas pela condição de ser superada. No rompimento com a infância, as crianças eram envolvidas plenamente na vida familiar e tratadas como adultos pequenos, vestindo-se como os mais velhos. O vestuário igual ao dos adultos, associado à falta de expressão das crianças retratadas nas pinturas da época, fazia com que as crianças se apresentassem como anões. Ninguém se preocupava com a inocência da criança, que era totalmente envolvida no universo adulto e não era poupada de nenhum assunto, nem dos mais íntimos, como sexo, por exemplo, visto que “[...] no mundo das fórmulas românticas, e até o fim do século XIII, não existiam crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim seres humanos de tamanho reduzido” (ARIÈS, 1981, p.51). As primeiras mudanças para o reconhecimento da criança começam no século XIV, associando-se às transformações sociais, políticas e econômicas, contexto em que as relações familiares também vão se transformando. Com as transformações da família e a tomada de consciência pela responsabilidade na educação

dos filhos, surge o chamado “sentimento de infância”, termo cunhado por Ariès para se referir às impressões que o adulto passa a ter em relação à criança. Na continuação dessas impressões, Ariès menciona o aparecimento do afeto e da paparicação da criança a partir de sua beleza e atitudes cheias de graça a ponto de fazer com que isto se torne uma distração para os pais; e considera este novo tratamento como um avanço, apesar de que o modelo do adulto reduzido ainda prevaleça por muito tempo.

No século XVII, o sentimento do apego, outra expressão de Ariès, ganha espaço e, desta forma, as crianças são afastadas dos adultos para serem educadas nos costumes e na disciplina. Surgem assim, as primeiras instituições de ensino. Na Idade Moderna, a criança passa a ter um papel central na organização da família e da sociedade, o que contribuiu para o fortalecimento dos vínculos e o crescimento do afeto. Ainda de acordo com Ariès:

A criança tornou-se um elemento indispensável da vida quotidiana, e os adultos passaram a se preocupar com sua educação, carreira e futuro. Ela não era ainda o pivô de todo o sistema, mas tornara-se uma personagem muito mais consistente. [...] A família moderna, ao contrário, separa-se do mundo e opõe à sociedade o grupo solitário dos pais e filhos. Toda a energia é consumida na promoção das crianças, cada uma em particular, e sem nenhuma ambição coletiva: as crianças, mais do que a família (ARIÈS, 1981, p. 270-271).

Assim, percebemos que durante um longo período histórico a criança não participou efetivamente da vida social. Lentamente ela foi ganhando espaço e na modernidade, último período da pesquisa de Ariès, todas as atenções voltaram-se para ela. Os estudos de Ariès revelam os progressos nas transformações ocorridas na concepção sobre a criança ao longo dos séculos; seu trabalho pioneiro abre caminho para que possamos compreender a individualidade e as necessidades próprias da criança.

Na modernidade outros autores dedicaram os estudos à vida e às atitudes próprias da criança, entre eles está o filósofo alemão Walter Benjamin. Em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, ensaios escritos entre 1913 e 1932, Benjamin traduz o relacionamento entre o adulto e a criança. Segundo ele:

É sabido que mesmo as roupas infantis só muito tardiamente se emanciparam das adultas. Foi o século XIX que levou isso a cabo. Pode parecer às vezes que o nosso século tenha dado um passo adiante e, longe de querer ver nas crianças pequenos homens ou mulheres, reluta inclusive em aceitá-las como pequenos seres humanos (2002, p.86).

Ao escrever sobre a criança e o brincar, Walter Benjamin define a escolha da criança pela brincadeira como processo de pertencimento ao grupo específico dela, na construção de uma realidade particular, ao passo que para o adulto, a brincadeira é uma fuga da triste realidade. Benjamin procura diferenciar adultos e crianças:

Não há dúvida que brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio; mas o adulto, que se vê acossado por uma realidade ameaçadora, sem perspectivas de solução, liberta-se dos horrores do real mediante a sua reprodução miniaturizada (2002, p.85).

Há ainda os que consideram a criança uma simples redução do adulto e esquecem que elas têm suas próprias expectativas, sua forma particular de olhar e enxergar o mundo que as rodeia. Benjamin reitera que: “Demorou muito tempo até que se desse conta que as crianças não são homens ou mulheres em dimensões reduzidas [...]” (2002, p.86). A sensibilidade e aparente fragilidade das crianças impulsionam os adultos, muitas vezes, a limitar a compreensão das vontades e necessidades desta faixa etária. Na infância habitam as primeiras experiências, ricas em descoberta, constância e novidade. A partir do momento em que as experiências se naturalizam, deixamos a infância morrer. Para a criança,

[...] porém, não bastam duas vezes, mas sim sempre de novo, centenas e milhares de vezes. Não se trata apenas de um caminho para assenhorear-se de terríveis experiências primordiais mediante o embotamento, conjuro malicioso ou paródia, mas também de saborear, sempre de novo e de maneira mais intensa, os triunfos e as vitórias (BENJAMIN, 2002, p.101).

A intensidade com que as crianças provam suas experiências está relacionada à despreocupação e desconhecimento delas sobre a passagem do tempo, a criança não se preocupa em provar experiências diferentes, e sim repetir aquelas que lhes causam prazer, e procuram vivenciar essa repetição com intensidade, aproveitando-a ao máximo, porque apesar de realizá-la mais de uma vez, cada vez é única.

Em *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, o filósofo Giorgio Agamben discorre “[...] sob a perspectiva de uma infância como dimensão original do humano” (AGAMBEN, 2005, p. 76) e, assim como Benjamin, acredita na ausência da infância a partir do fim do desejo da experiência. Para Agamben, a infância é o período em que o homem é iniciado; assim, a cada momento a criança é naturalmente surpreendida por novas experiências. Experimentar, viver o acontecimento, provar dele o gosto, o cheiro, todos os sentidos, essa é a condição própria da criança e é assim que ela vai protagonizando sua própria

história. Para que a criança cresça e se desenvolva, ela passa espontaneamente pelas veredas da experiência. A experiência, segundo Agamben, que retoma Kant, seria “algo que se pode somente fazer e jamais ter: nada mais, precisamente, do que o processo infinito do conhecimento” (AGAMBEN, 2005, p.32).

É fato que, em 1933, Walter Benjamin já havia detectado a pobreza de experiência na época moderna. Partindo desse ponto, Agamben dirá que o homem moderno tem o dia repleto de inúmeras atividades, mas nenhuma delas torna-se experiência, o que segundo ele “[...] torna hoje insuportável – como em momento algum do passado – a existência cotidiana” (2005, p. 22). Assim, as crianças continuam experienciando o cotidiano, sem esperar pelo extraordinário.

No faz-de-conta a criança faz suas brincadeiras, escolhe seus brinquedos e nos surpreende com a criatividade e simplicidade, posto que: “Um olhar sobre o mundo dos brinquedos mostra que as crianças, estes belchiores da humanidade, brincam com qualquer velharia que lhes cai nas mãos [...]” (AGAMBEN, 2005, p.85). Indispensável lembrar que a atividade própria da criança é o brincar.

Para o infante, brincar é ato puro, é tempo de descoberta, de experiência e experimento. Nessa perspectiva, o significado do brinquedo vai muito além de uma simples distração. Segundo Agamben: “Aquilo que o brinquedo conserva do seu modelo sagrado ou econômico aquilo que deste sobrevive após o desmembramento ou a miniaturização, nada mais é que a temporalidade humana que aí estava contida, a sua pura essência histórica” (2005, p. 87).

A criança não compreende o tempo como os adultos, ela ainda não internalizou o tempo pela perspectiva diacrônica. Podemos incluir a isto que: “Brincando, o homem desprende-se do tempo sagrado e o <<esquece>> no tempo humano” (AGAMBEN, 2005, p.85), o que denota a possibilidade humana de rememorar, vivenciar diferentes tempos por meio da memória e da criação. Podemos dizer que a criança está mais interessada na atividade na qual está envolvida que propriamente com quanto tempo dispensa para realizá-la. As crianças vivem desprovidas de calendário porque o espaço e o tempo da criança são os da criatividade e imaginação. O relógio, pelo olhar infantil, não passa de mais um brinquedo, pois para elas o tempo não é medido como é para os adultos. Agamben acredita que a infância “não é simplesmente um fato do qual seria possível isolar um lugar cronológico” (2005, p.10). Para ele a infância é o estudo de uma fase, de um tempo humano, histórico.

Nessa perspectiva, Agamben afirma que, “assim como a morte não produz diretamente antepassados, mas larvas, o nascimento não produz diretamente homens, mas crianças, que em todas as sociedades têm um particular estatuto diferencial” (2005, p.102). Agamben associa os ritos fúnebres aos ritos de iniciação, ou seja, o rito de passagem da infância para a próxima

etapa da vida é comparado à morte do indivíduo para um novo nascimento. O rito de passagem é a transição para outra etapa da vida. Assim como o corpo morto permanece na natureza, ainda que decomposto, a criança não se desfaz totalmente, ela não evapora, mas se transforma.

Com o nascimento somos inseridos na diacronia histórica e desde bebês vamos evoluindo no transcorrer do tempo. Enquanto o adulto observa essa evolução com naturalidade, a criança vive um tempo particular, sincrônico, sem consciência disso, e só tomará consciência histórica desse percurso que está atravessando quando a infância der lugar ao novo indivíduo. Por isso, de acordo com o filósofo Paolo Rossi, para o adulto:

O tempo possui uma direção e uma flecha. Escorre de alguma coisa para outra coisa. Na visão linear do tempo, é proibida qualquer repetição. Trabalha-se somente com eventos singulares, individuais, não repetíveis, cada um se posicionando num ponto determinado da flecha (ROSSI, 2010, p.129-130).

A luz do conhecimento é um dos responsáveis por ofuscar o brilho da infância, para que assim surja novo ser. O ocaso da infância é o início da consciência do espaço e do tempo. Agamben ressalta que:

Ao tempo vazio, contínuo, quantificado e infinito do historicismo vulgar, deve ser oposto o tempo pleno, partido, indivisível e perfeito da experiência humana concreta. Ao tempo cronológico da pseudo-história, o tempo cairológico da história autêntica; ao <<processo global>> de uma dialética que se perdeu no tempo, a interrupção e a imediatez de uma dialética imóvel (2005, p. 166).

Partindo da ideia de Agamben, procuramos traçar um paralelo com o tempo da criança: o tempo diferenciado, vivido pelo período da infância e o tempo diacrônico que experimentamos após a infância, com os limites históricos já assimilados. Constatamos então que a criança é livre, já que nem o tempo a prende ou a acorrenta.

A liberdade da criança é manifestada em todo seu corpo, que fala por ela, pois: “A linguagem, por sua vez, serve para manifestar o conveniente e o inconveniente, assim como o justo e o injusto; isto é próprio e exclusivo dos homens perante os outros viventes” (AGAMBEN, 2005, p.15). Mas a linguagem natural da criança, muitas vezes, é incompreendida pelos adultos, pois sua visão acostuada não alcança a visão inaugural da criança, cuja realidade tem um sentido particular.

Apesar de permanecermos em processo de esclarecimento do sujeito que habita a criança, as transformações sociais, os avanços na medicina, a aposta de pesquisadores e a sensibilidade de artistas, tudo isso amplia o horizonte da criança, que a cada nova geração

surpreendem especialistas e estudiosos. No percurso contínuo da história, o relacionamento com a criança é fortalecido. A criança é cada vez mais incorporada à vida em sociedade e sua presença em todos os espaços é cada vez mais comum.

Conceituar precisamente a criança não é possível, devido às singularidades que acompanham cada ser humano; cada pessoa é única e traz consigo traços individuais que a diferenciam das demais. As crianças seguramente não são iguais, todas elas têm o talento de surpreender o tempo todo, não há como limitar suas ações, nem prever suas reações. Independente das condições culturais, sociais, ideológicas, religiosas, enfim, quaisquer que sejam as diferenças, a criança tende a aproximar-se do diferente e acrescentar em si as particularidades do outro que lhe interessar. Essa disponibilidade da criança para a aprendizagem, para o novo, assim como sua curiosidade, inventividade e natureza de constante crescimento intelectual, cultural ou emocional, são alguns aspectos que confirmam que o sentimento da infância que está presente no ser humano deve ser preservado.

Agamben diz que não há como exprimir por palavras o que é a infância e afirma que “é na linguagem que o sujeito tem a sua origem e o seu lugar próprio” (2005, p.55). Portanto, vejamos como a literatura ocupa-se dessa temática e cumpre a difícil missão de manifestar o ser da criança e o sentimento da infância, utilizando para isso a linguagem verbal.

## **1.2 A infância como temática na literatura**

[...] a criança preenche o espaço da arte com o universo complexo da infância.

Vânia Maria Resende

A criança, como parte dos indivíduos integrados à sociedade, é citada direta ou indiretamente nas artes no decorrer do tempo e em cada época; a infância é representada com vestígios do modo como é admitida pela classe dominante. A tendência do adulto é sobrepor a criança ao seu entendimento, ou seja, o adulto é impulsionado a comandar a vida da criança como acredita ser melhor, porém, faz isso segundo a própria compreensão adulta e toma decisões pela criança, despreocupando-se se ela concorda com as decisões que lhes dizem respeito. Fica evidente o pensamento adulto de que a criança, para alguns, ainda não é um ser por completo, como se elas dependessem do adulto para agirem como crianças. A criança da modernidade, assim como a criança de períodos anteriores, é tratada como um ser que não sabe

o que quer e que será formada no porvir, desconsiderando-se, assim, que todo ser está em construção, independente da fase da vida, e que precisa de seu espaço na sociedade para crescer, amadurecer e formar sua personalidade. Ao tratar desse assunto, Antonio Candido observa que:

O ponto de vista preponderante nos estudos filosóficos e sociais até os nossos dias foi, para usar uma expressão corriqueira, o do adulto, branco, civilizado, que reduz à sua própria realidade a realidade dos outros. O mundo das crianças, por exemplo, ou dos povos estranhos – sobretudo os chamados primitivos – era passado por este crivo deformante. Quando lembramos que Rousseau discerniu há mais de duzentos anos que o menino não é um adulto em miniatura, mas um ser com problemas peculiares, devendo o adulto esforçar-se por compreendê-lo em função de tais problemas, não dos seus próprios; e que, no entanto, depois de dois séculos a maioria dos brancos, civilizados, continua a tratar os seus filhos e alunos como se esta verdade não estivesse consagrada pelos teóricos e pela observação de todo dia – quando pensamos nisso podemos, comparativamente, avaliar a força da chamada ilusão antropocêntrica (2000, p.37).

Em consonância com a afirmação de Antonio Candido, segundo Ludmilla Santos, “Se a infância é passageira, o espaço que lhe é destinado também é provisório, sem que lhe seja permitido usufruir dele com maior personalização e liberdade” (SANTOS, 2006, p. 26). Na literatura, a criança é retratada de forma semelhante àquela pela qual a concebemos historicamente, portanto quanto menos autonomia a criança tem no período histórico em que a obra literária for escrita, menor é sua participação no enredo, com raras exceções.

É certo que acomodações sociais influenciam a literatura, entretanto, as sutis mudanças culturais também levam autores a questionarem a centralização do objeto artístico, como fez Guimarães Rosa. Segundo Ludmilla Santos,

Se as mudanças sociais inevitavelmente influenciam os meios culturais, a revalorização da infância lúdica na Europa pós-segunda guerra refletiu-se na literatura de um Brasil em busca de posição política e visibilidade no cenário nacional e internacional. Para tanto, a justiça social cresceu como tema e os personagens distantes do centro-sul revelavam uma outra faceta do país, como exemplo, as narrativas de Guimarães Rosa (SANTOS, 2006, p.27).

No caso da temática da infância, não basta o autor gostar do assunto e conhecer as técnicas narrativas. Para escrever sobre a criança é preciso ter um domínio da complexidade da infância, o que inclui saber aliar o conhecimento da infância ao fazer linguístico-literário. A criança exige sensibilidade, “coragem” (palavra retirada do léxico de Guimarães Rosa), para emergir no mais íntimo do próprio ser, onde permanece a essência da infância, que muitos nunca mais encontrarão. Enfim, falar da criança é perigoso, mas devemos acreditar “na força

da literatura como objeto capaz de nos nutrir de coragem” (2008, p.163), conforme palavras do escritor Bartolomeu Campos de Queirós.

Muitos autores abordaram a infância como opção temática de suas obras, porque

[...] a infância retratada nas artes, na mídia e na literatura passou pelas fases que compreendem a superproteção, idealização, estigmatização e anulação, até chegar por fim, influenciada pelo contexto histórico, a uma valorização ainda incerta em seu modo de representação. Alguns narravam com demasiada artificialidade, sem ludismo ou matéria simbólica. Mas outros conseguiram atingir a perspectiva do olhar da criança, ou seja, aquele olhar que busca na fantasia uma referência à sua realidade, uma extensão de sentimentos, mimetização de costumes e descoberta de novas possibilidades de relação afetivo-social (SANTOS, 2006, p.29).

A personagem infantil, criada sem artificialidades, como a que encontramos em obras de Guimarães Rosa, está no começo, na origem da experiência da vida. O autor de *Sagarana* nos deixou algumas pistas do sucesso obtido com a personagem criança em conversa com Günter Lorenz, seu tradutor de língua alemã. Rosa diz que:

É exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida. Não há nada mais terrível que uma literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo “compromisso do coração”. A literatura tem de ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve (*apud* LORENZ, 2009, p.52).

Como forma de devolver às personagens de suas obras a vida em estado original, Guimarães Rosa constrói personagens que estão descobrindo a vida: as crianças. A obra de Guimarães Rosa é carregada de crianças, do universo particular que elas vivem e também do olhar que dirigem aos adultos, à natureza e ao mundo onde vivem.

Guimarães Rosa está entre os principais autores que destacaram as personagens crianças nas páginas da literatura brasileira. Em 1956, elege um menino como protagonista da novela *Miguilim* e continuou a fazer o mesmo em outros textos, até suas últimas obras em 1967, ano de sua morte. Décadas depois, a partir de uma pesquisa organizada por Regina Dalcastagnè (2005), na intenção de quantificar dados sobre as personagens do romance brasileiro entre os anos de 1990 e 2004, constatou-se o baixo índice de obras com a presença de personagens infantis. Das 258 obras analisadas, de 165 escritores, apenas 7,9% contemplam a criança como personagem, e na maioria das vezes esta criança é um menino, pois se for considerada a aparição da personagem menina, o número é ainda menor: apenas 6,4% dos romances. Vale ressaltar que, na percentagem apresentada na pesquisa, a criança é protagonista em menos da metade

dos títulos em que ela aparece, somando apenas 46,2% do total. Quando a criança participa do enredo como narradora, isso acontece em apenas 22,0% dos livros literários em que há a presença da personagem infantil. Os números revelam que a presença da criança permanece quantitativamente mínima na literatura brasileira contemporânea. Na análise dos dados, Dalcastagnè faz uma reflexão sobre a ausência de personagens de um grupo social minoritário, do qual a criança também participa, e acrescenta: “Se eles estão pouco presentes no romance atual, são ainda mais reduzidas as suas chances de terem voz ali dentro” (DALCASTAGNÈ, 2005, p.03).

A constatação da invisibilidade da criança na narrativa brasileira nos últimos anos demonstra o distanciamento dos autores da realidade infantil e de outros temas periféricos e excludentes, pois “Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média [...]” (DALCASTAGNÈ, 2005, p.15). Os autores contemporâneos reproduzem-se por meio de suas narrativas. A voz literária interna é pronunciada por um determinado grupo muito parecido com o grupo dos que escrevem as obras. O discurso nos romances contemporâneos, segundo a pesquisa de Dalcastagnè, fica sob o controle de um grupo hegemônico. Na inversão desse contexto, a ampliação autoral poderia enriquecer os múltiplos olhares que a arte literária é capaz de produzir e assim,

[...] mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais, umbandistas e católicos vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente (DALCASTAGNÈ, 2005, p.19).

Ainda de acordo com Dalcastagnè, destacamos que a “preocupação com a diversidade de vozes não é um mero eco de modismos acadêmicos, mas algo com importância política” (2005, p.19). Embora algumas esferas da sociedade estejam excluídas da possibilidade de escrever uma narrativa e lançá-la em uma boa editora, a centralização do discurso preocupa, já que “parece ser uma das tarefas da arte, questionar seu tempo e a si mesma, nem que seja através do questionamento de nossa própria posição” (2005, p.19). Dalcastagnè lembra também que: “A literatura é um artefato humano e, como todos os outros, participa de jogos de força dentro da sociedade” (2005, p.21-22).

A criança é um elemento que, por muito tempo, esteve presente na literatura apenas como um coadjuvante, uma peça a mais. Devemos considerar o fato que, na Europa, desde 1500 o livro: “Proporcionava uma forma de entendimento, uma metáfora básica do sentido da vida” (DARNTON, 2011, p.237), portanto a ausência ou pequena presença da personagem criança no enredo das histórias literárias brasileiras contemporâneas é evidência da atuação das crianças na sociedade e na família.

Será que as crianças identificam-se com as personagens das histórias que comumente chamamos de infantis, como por exemplo, os contos de fadas dos irmãos Grimm? O livro infantil nem sempre é sinal de identificação das personagens com a criança. Dependendo da construção do livro, ele pode tornar-se apenas uma desculpa para ensinar algo à criança. De acordo com Benjamin, na Alemanha, o livro infantil surgiu com o Iluminismo, na segunda metade do século XVIII. Sobre o teor dessas obras, Benjamin comenta o objetivo do livro para crianças da época. Segundo ele, “o livro infantil, nos primeiros decênios, torna-se moralista, edificante e varia o catecismo, junto com a exegese, no sentido do deísmo. [...] Em muitos casos, não poderá negar sua aridez e mesmo sua falta de significado para a criança” (BENJAMIN, 2002, p.55).

Ainda segundo Benjamin, é por volta da década de 1900 que começaram a surgir, timidamente, na Europa, obras literárias que apresentavam a criança como personagem central, a maioria destes livros era direcionada para a literatura infantil. A criança deveria identificar-se com a personagem principal e as obras eram moralizantes (2002, p.55).

No caso da literatura brasileira, torna-se difícil identificar o momento exato em que a criança passa a ser protagonista nos romances, porém, sabemos que isso só se intensifica a partir do Modernismo, em 1922. Ou pelo menos, podemos constatar que a partir do Modernismo a personagem criança é, às vezes, e por determinados escritores, tão bem pensada e construída que fica nítida a preocupação com o seu lugar na obra. É complicado nomear a primeira obra literária a dar este espaço à criança. O que podemos perceber é que esta singularidade foi atribuída por grandes escritores que entendiam razoavelmente da organização de ideias, sensações e do pensamento infantil, por experiência própria ou por simples intuição.

Alguns escritores foram além do esperado, superaram seu próprio momento histórico e levantaram discretamente uma voz há muito silenciada: a voz da criança. Estes autores conhecem muito dos sentimentos da criança e de sua linguagem como forma de expor emoções. A partir da linguagem literária a criança ganha espaço, ainda que na maioria dos textos ela não tenha esse lugar na própria narrativa.

Há um variado leque de obras narrativas na literatura mundial em que podemos destacar a presença fundamental ou exclusiva das personagens infantis. Na literatura estrangeira, citamos a obra inglesa *Oliver Twist* (1838), do escritor Charles Dickens; *As aventuras de Huckleberry Finn* (1884), do escritor norte-americano Mark Twain; na literatura húngara, *Os meninos da Rua Paulo* (1907), de Ferenc Molnár; e do francês Antoine de Saint-Exupéry *O pequeno príncipe* (1943). Entre a vasta obra brasileira podemos citar *Urupês* (1918), *A menina do narizinho arrebitado* (1920) e *Negrinha* (1923), de Monteiro Lobato, um dos primeiros brasileiros a dar espaço amplo para a atuação das crianças na narrativa.

Grande parte da literatura de Monteiro Lobato foi direcionada às crianças. Foi um dos mais importantes escritores deste estilo na América Latina e no mundo. Produziu, durante toda a sua carreira literária, 26 títulos destinados ao público infantil que, além do caráter pedagógico e da formação moral, não abandonava a luta pelos interesses nacionais (TRIBUTO A MONTEIRO LOBATO, 2005, p.17).

Outras obras interessantes são *O meu pé de laranja lima* (1968), de José Mauro de Vasconcelos, e *Resumo de Ana* (1998), de Modesto Carone. Dentre tantos outros autores que poderiam ser citados, ganha um lugar de destaque João Guimarães Rosa, com a obra *Corpo de Baile*, de 1956.

Antonio Candido ressalta como é delicada a tarefa da educação da criança no contexto social. Segundo o crítico brasileiro:

Querendo, por exemplo, fugir ao erro de considerar a criança um modelo reduzido, que deve ser ajustado o mais depressa possível às normas da gente grande, podemos acentuar as suas peculiaridades ao ponto de considerá-la uma espécie de ser diferente, que é preciso tratar como se vivesse à parte, num mundo também diferente – sem norma nem barreira, guiado por uma lei obscura da própria evolução, que acabaria por domesticá-lo (2000, p.37).

Nessa fase a criança já tem uma forte identidade, diferente dos adultos, não tão estável e rígida, com contornos nitidamente definidos, mas como figura complexa, em metamorfose constante, ser reflexivo e questionador das contradições da vida, dos antagonismos que fundamentam nossas escolhas e nossos atos.

Os adultos veem a criança com olhar e entendimento adulto, não como a criança enxerga a si mesma. Uma maneira de entender alguém sob sua perspectiva é pertencendo ao grupo a que a pessoa pertence. E que se entenda pertencimento como aquilo que é naturalmente próprio do ambiente, aquele que não fica deslocado ou insatisfeito de alguma forma no grupo.

A construção da personagem infantil na literatura, de alguma maneira, fará referência às raízes históricas. O espaço habitado pela personagem é apoiado pelo tempo histórico, o tempo que é medido, contado, cronometrado. O tempo histórico influencia o pensamento e as ações das personagens e o julgamento a respeito deles. O relacionamento das personagens com as pessoas e com o ambiente depende muito do período histórico em que ele está situado, o que não quer dizer que o autor delimitará o lugar e o tempo internamente na obra literária.

O texto literário é livre para extrapolar, romper os limites da lógica e se possível surpreender o leitor a partir do imprevisível, como assinala Vânia Maria Resende sobre a obra “Campo Geral” de Guimarães Rosa: “Nos códigos temporal e espacial pôde-se perceber tempo e lugar sem delimitação concreta, mas puramente simbólica” (1988, p.43.). A valorização do espaço pode ser determinada pelas relações histórico-culturais, que são variáveis. Um terreno baldio, por exemplo, para as personagens crianças de *Os meninos da Rua Paulo* é o lugar mais importante do mundo. Para compreendermos esse apreço por alguns metros quadrados, precisamos elucidar que Budapeste, cenário da obra, na década de 1880 já era uma grande cidade, onde o espaço físico estava sendo disputado, o que torna um espaço vazio, próprio para brincadeiras com os colegas, passível de uma disputa com características bélicas.

A criança tem seu papel na literatura quando a personagem que a representa também é uma criança e assume um papel central na obra. Ao protagonizar a obra, a personagem criança desloca-se do lugar-comum: da periferia do texto para o centro. Dessa forma, as ações, as falas e os sentimentos da personagem passam a ter um sentido de autoridade, por direcionar o eixo principal, mesmo que a voz da criança seja abafada pelo autoritarismo e ainda que a personagem adulta, no enredo da obra, a ignore ou a menospreze, o foco estará sempre direcionado para a criança e no enredo sua participação será relevante.

A criança desenvolve o processo de formação pela identificação e rejeição com as características dominantes dos seres que permeiam suas vidas, principalmente os adultos com quem convive ou mantém contato. O estranhamento literário, por vezes, será construído pelas dificuldades de a criança ser entendida pelos que a cercam como ser em formação, como pessoa com condições de opinar, resolver e questionar. A presença viva e eficaz da infância na literatura não tem nenhuma relação com valores pedagogizantes, por vezes institucionalizados, que utilizam a personagem para ensinar higiene pessoal, educação no trânsito, sexualidade, enfim, conteúdos direcionados e objetivos.

O que torna uma obra interessante é a magia da personagem em superar grandes problemas ou suportar dores indescritíveis. A expectativa do leitor e curiosidade em descobrir como a personagem transforma a experiência do sofrimento e o que é capaz de aprender com a

situação vivida leva esse mesmo leitor a surpreender-se com a força presente na aparente fragilidade, principalmente na personagem infantil. Jaime Oliva, em artigo recente “O valor contemporâneo da Geografia de Dona Benta”, traduz dessa forma o diferencial da autoria literária. Segundo ele:

Obras de ficção podem se sustentar mais no tempo, no que dependem muito da qualidade do escritor. No entanto, as que trabalham com o conhecimento tendem a ser perecíveis, mesmo que o autor seja consistente. Isso decorre da própria marcha do conhecimento, marcada por evoluções e rupturas que por vezes tornam letra morta elaborações e discursos que reinam incontestes (OLIVA, 2013, p.58).

A realidade do texto não tem compromisso com a realidade fora do texto; não é uma cópia da realidade externa ao produto literário que nos fará crer na realidade do texto. O autor tem autonomia para criar uma realidade original da ficção, voltando-se para o passado, indo além de seu tempo ou de qualquer tempo previsto.

Uma nova forma de compreender a infância aflora com as relações de produção que determinam a emergência da sociedade moderna. A principal qualidade desse novo olhar voltado para a criança é o respeito por suas características infantis, reconhecidas como diferentes das características dos adultos. A partir desse momento há o reconhecimento das singularidades dos pequenos.

Darnton acredita que: “Se pudéssemos compreender como ele (homem) tem lido, poderíamos nos aproximar de um entendimento de como ele compreende a vida” (2011, p. 237). Uma das formas de desvendarmos os mistérios do pensamento de um escritor é saber o que e como leu. É o que procuraremos com o escritor João Guimarães Rosa, para sabermos o que pensa sobre a criança e como a constrói em suas narrativas.

### **1.3 A infância por Guimarães Rosa**

Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço  
recebemos esse dom para toda a vida.

Guimarães Rosa

Narrar histórias é uma das mais envolventes formas da arte. É a arte da palavra a qual Guimarães Rosa singularmente soube recriar. Lorenz, seu tradutor alemão, posiciona-se a respeito da criação literária de Guimarães Rosa: “Sua linguagem, sem dúvida, é algo único,

algo onde se pode cair e quebrar os dentes; mas, principalmente por causa dela, depois de ler seus livros, a gente acredita ter descoberto um mundo completamente novo” (LORENZ, 2009, p.48).

Desde criança Guimarães Rosa gostava de contar histórias, atividade inerente ao ambiente onde nasceu e viveu a infância. Para ele tudo conduz ao imaginário. Em entrevista a Lorenz diz: “Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda” (*apud* LORENZ, 2009, p.38).

Guimarães Rosa define-se como “um contista de contos críticos”, seus “romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (*apud* LORENZ, 2009, p.39). Além da explicação do próprio Guimarães Rosa sobre sua criação literária, cabe aqui citarmos também as palavras de Ana Maria Machado sobre a criação literária. Diz a autora:

Aristóteles dizia que toda criação é mimesis, uma forma de imitação. Talvez não seja apenas uma imitação da realidade como costumamos imaginar. Pode ser que Platão também tivesse alguma razão e a arte seja um reflexo, uma imitação da outra criação. Aquela com C maiúsculo, a que Picasso certa vez se referiu como obra “daquele outro artesão, o dos seis dias” (MACHADO, 2007, p.28-29).

As obras de Guimarães Rosa são manifestações literárias que não foram escritas ao alcance da assimilação infantil, portanto consideradas como literatura adulta. A intenção do texto rosiano não era atingir a faixa etária menor como público leitor. Para ler seus textos, sobretudo os protagonizados por crianças, é preciso fina sensibilidade e envolvimento pleno com o universo criado por ele, particularmente, o universo da infância, para melhor imersão na finalidade estética de sua arte.

Nas obras de Guimarães Rosa, as personagens crianças negam-se a reproduzir uma regra geral e fixa, gerando o desconforto da instabilidade, própria da infância, mas não singular a ela. As personagens infantis criadas pelo escritor mineiro são ricas em subjetividade e independentes de fôrmas. Numa mesma obra cada criança é particular, com características que ultrapassam a imagem de um ser pequeno e fraco.

Diferente de muitas obras contemporâneas, que retratam a criança volúvel e sem valores definidos, a personagem criança surge na literatura rosiana com traços da personalidade definida, não por valores fixos, mas pela construção permanente da própria identidade. O percurso para a estabilização e fortalecimento da personagem infantil ocorre por interferência

de situações angustiantes, trágicas e profundas da condição humana. Vivência essa na qual a personagem é obrigada a questionar-se e refletir sobre seu papel social, o que ocorre entre intensos conflitos interiores.

Como parte desse processo árduo de tomada de consciência, a criança percebe-se impotente diante de certas situações cotidianas que não podem ser solucionadas pelo faz-de-conta, com artifícios da fantasia.

Para Rosa, a criança tem como qualidade principal a capacidade de suportar a força bruta do opressor. A relação de poder dos dominantes sobre os dominados fica clara na posição assumida pela criança na narrativa rosiana. Enquanto em muitas obras o mal é derrotado, em suas obras os obstáculos e as dificuldades são suportados e superados e a criança, nesse processo, caminha para o amadurecimento e torna-se, por causa das adversidades, cada vez mais forte. Segundo Vânia Maria Resende:

A originalidade da concepção artística rosiana subverte as regras da realidade imediata e as normas instituídas pelo senso comum. A sua linguagem desencadeia uma notável desestruturação do código estético e linguístico convencional, tecendo estórias plenas de poesia e de mágica fantasia (1988, p.25).

Conforme Agamben, a infância é dependente da linguagem, pois “não podemos alcançar a infância sem ir de encontro à linguagem [...]” (AGAMBEN, 2005, p.59). Podemos perceber uma ligação da afirmação de Agamben com as palavras de Guimarães Rosa, que se utiliza da linguagem própria da criança: a linguagem da origem. Em janeiro de 1965, em Gênova, durante o Congresso de Escritores Latino-Americanos, entrevistado por Günter Lorenz, Rosa foi enfático ao apontar que: “O caráter do homem é seu estilo, sua linguagem” (ROSA *apud* LORENZ, 2009, p.46).

Nos textos de Guimarães Rosa a natureza fala pela criança e a mudez da criança é o momento em que a natureza diz o que a criança sente. O silêncio da personagem diz muito. Rosa tem apreço pela natureza, especialmente pelos animais. Na entrevista a Lorenz, fala daquilo que lhe é mais importante, reforçando: “[...] mas não se esqueça de meus cavalos e de minhas vacas. As vacas e os cavalos são seres maravilhosos” (ROSA *apud* LORENZ, 2009, p.36).

Agamben diz que “a mente humana tem a experiência do tempo, mas não a sua representação, ela necessariamente concebe o tempo por intermédio de imagens espaciais” (2005, p.110). Em Guimarães Rosa, o tempo e o espaço são a própria personagem, sendo o primeiro indeterminado e o segundo indefinido, produzindo o efeito de aproximação com a obra

em qualquer época, em qualquer lugar. Tal ideia pode ser conferida pelas palavras de Agamben. Segundo o filósofo,

A história, na realidade, não é como desejaria a ideologia dominante, a sujeição do homem ao tempo linear contínuo, mas a sua liberação deste: o tempo da história é o *cairós* em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade (2005, p.126).

É justamente assim que acontece com a personagem Miguilim, no desfecho da obra “Campo Geral”, de Guimarães Rosa. Num átimo, a personagem opta pela liberdade, da infância e do Mutúm, lugar onde morava. No encerramento da narrativa, para Miguilim, a infância é rompida e esta fase é superada pela nova pessoa que provém da antiga.

Na produção literária de Guimarães Rosa, não há um afastamento entre autor e personagem, há, ao contrário, cumplicidade entre o autor e suas personagens. Lorenz, na entrevista com Guimarães Rosa, conclui que “[...] autor e obra são uma coisa só” (2009, p.55). Nesse mesmo diálogo com Lorenz, Guimarães Rosa acrescenta: “Minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais, pois isso diminuiria sua humanidade” (ROSA *apud* LORENZ, 2009, p.60). Juntamos a isso o que escreveu Deise Dantas Lima:

De fato, em sua obra, irrompem, tingidos pela lembrança ou animados pela fantasia, episódios vividos e fatos inventados, amalgamados na palavra poética. Tal coexistência conjuga verdade biográfica e ilusão ficcional, verdade ficcional e ilusão biográfica, desafiando o leitor a ler os textos literários “não apenas como ficções que se referem a uma verdade da natureza humana, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo”, através do chamado “pacto fantasmático”: forma discreta, indireta, de pacto autobiográfico, como definido por Philippe Lejeune (1996, p.42) (LIMA, 2007, p.221).

As personagens de Guimarães Rosa estão impregnadas dele mesmo, mas não queremos afirmar com isso que os fatos atribuídos às personagens são puramente biográficos. Não falamos propriamente do que aconteceu ao escritor, mas são personagens revestidas da crença do autor, do seu pensamento e das suas ideologias. Concluimos isso a partir da fala do próprio Guimarães Rosa quando diz que “O escritor deve ser o que ele escreve” (*apud* LORENZ, 2009, p.72).

Ao se referir às divergências entre o que falam e o que escrevem alguns escritores, Guimarães Rosa critica “a falta de coerência entre suas obras e suas opiniões” (*apud* LORENZ,

2009, p.32). Assim, nos deixa a prerrogativa de que sua obra é parte integrante de sua vida, sua obra é a vida como ele acredita ser, impregnada de verdade.

A criança de Guimarães Rosa não é a criança urbana, pois, como ele mesmo diz: “[...] esse “homem do sertão” está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa” (*apud* LORENZ, 2009, p.34). O sertão para ele é espaço propício à criação:

[...] nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel (*apud* LORENZ, 2009, p.37).

A criança de Rosa está localizada no sertão de Minas Gerais. O escritor de *Grande Sertão: Veredas* reforça: “[...] sou mineiro. E isto sim é o importante, pois quando escrevo, sempre me sinto transportado para esse mundo” (*apud* LORENZ, 2009, p.34). Importante refletir sobre as palavras do autor ao se reportar a Minas Gerais como “esse mundo”. Ao mencionar isso, Guimarães Rosa não reduz o lugar, mas faz dele uma metáfora do mundo todo e ao mesmo tempo o mundo do autor, isto é, como um espaço individual. Para Guimarães Rosa: “O sertão está em toda a parte” (*apud* LORENZ, 2009, p.08). Contudo, Bartolomeu Campos de Queirós nos alerta: “O texto literário acorda paisagens no coração do leitor, onde o escritor nunca esteve” (2008, p.158).

Considerando que Guimarães Rosa disse que “[...] é impossível separar minha biografia de minha obra” (ROSA *apud* LORENZ 2009, p.35), a visão da criança atribuída às suas personagens infantis de alguma maneira externa a infância do autor. Em conversa com Pedro Bloch, Guimarães Rosa confidencia: “Em menino eu gostava de isolamento. Trancava-me no quarto, deitava-me no chão a imaginar histórias. Acho que na vida da criança existe um excesso de adultos invadindo. Um dia ainda hei de escrever um pequeno tratado de brinquedos para meninos quietos” (BLOCH, 1989).

Guimarães Rosa confessa ainda na entrevista a Lorenz: “No fundo eu sou um homem solitário” (ROSA *apud* LORENZ, 2009, p.41). Essa declaração do autor não indica uma solidão provocada pelo distanciamento físico das pessoas, indica uma distância da maneira de pensar, da não comunhão de vida com as outras pessoas. Ele admite nesta frase ser diferente das outras pessoas, nem melhor, nem pior.

À maneira de Guimarães Rosa, Queirós relembra: “Desde menino o silêncio foi meu amigo” (2008, p.159). Essa frase de Bartolomeu Campos de Queirós, amante da infância como

Guimarães Rosa, admite o julgamento de que a solidão é particular, mas não digna de uma única pessoa. E comenta ainda: “O silêncio é um estado operatório. Estar em silêncio é estar em trabalho” (QUEIRÓS, 2008, p.159). O silêncio trabalhado por Guimarães Rosa gerou belíssimo resultado.

Guimarães Rosa afirma para Lorenz que “[...] os homens de meus livros [...] não sabem o que é o bem e o que é o mal” (*apud* LORENZ, 2009, p.61). Assim, a ingenuidade e a pureza dos homens de Guimarães Rosa fazem deles crianças também. A falta de discernimento entre o certo e o errado é inadequada para um adulto. A personagem de Guimarães Rosa é como sua linguagem, voltada para o princípio, quando o homem não sabia a diferença entre o bem e o mal, pois o mal não existia. Em síntese, nas obras de Guimarães Rosa a temporalidade é coisa interessante, fora do comum, indeterminada, imprecisa e ampla. “As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim” (*apud* LORENZ, 2009, p.36).

A imagem da personagem criança apresentada por Guimarães Rosa pode resumir-se à natureza de mostrar a criança como criança, com toda sua particularidade. A fala e o pensamento, as atitudes e os sonhos, os questionamentos e os sentimentos, tudo isso nas crianças de Guimarães Rosa são precisamente infantis.

O objetivo deste capítulo foi refletir sobre o conceito de infância por variadas visões. Outras abordagens da criança e da infância existem: na história, na filosofia, na literatura e em estudos voltados para outras áreas do saber. Aqui, apenas esboçamos algumas para podermos nos deter precisamente sobre a infância em Guimarães Rosa, escritor que dá destaque a ela em muitas de suas obras. Na sequência deste trabalho, no segundo capítulo, apresentamos a vida e a obra de Guimarães Rosa, analisamos a recepção da obra rosiana pela crítica literária e estudamos três textos da crítica, de décadas diferentes, que enfocam a temática da infância nos textos deste autor.

## CAPÍTULO II

### JOÃO GUIMARÃES ROSA NAS PÁGINAS DA CRÍTICA

A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra.

Guimarães Rosa

#### 2.1 Notas (bio)gráficas rosianas

Creio que minha biografia não é muito rica em acontecimentos. Uma vida completamente normal.

Guimarães Rosa

Passarinho parou de cantar.  
Essa é apenas uma informação.  
Passarinho desapareceu de cantar.  
Esse é um verso de J. G. Rosa.

Manoel de Barros

Na primeira parte deste capítulo apresentaremos brevemente a vida e a obra de João Guimarães Rosa; na sequência registramos a recepção crítica das obras de Rosa no Brasil e no exterior; e na terceira parte do trabalho trataremos da crítica voltada especificamente para a temática da infância em sua obra.

João Guimarães Rosa, o primeiro dos seis filhos de Francisca Guimarães Rosa e Florduardo Pinto Rosa, nasceu em Cordisburgo, no estado de Minas Gerais, em 27 de junho de 1908, curiosamente no mesmo ano de falecimento do escritor Machado de Assis.

Em *Veredas de Viator*, Ana Luiza Martins Costa traz uma memória seletiva da vida de Guimarães Rosa e registra que desde cedo Guimarães Rosa se interessou pelo estudo e aprendizado de línguas estrangeiras; antes dos sete anos, começara os estudos de francês por conta própria e pouco depois, com o auxílio de um padre que chegara a Cordisburgo, iniciou o estudo de holandês. Guimarães Rosa cursou as primeiras letras na terra natal, porém aos dez anos passou a residir e estudar na capital Belo Horizonte.

O pai de Guimarães Rosa era “[...] juiz de Paz, vereador e comerciante na cidade” (COUTINHO, 2009, p.29), não teve, portanto, dificuldades de promover o estudo do

primogênito da família. Diferentemente da maioria da população, que vivia na zona rural, Rosa foi favorecido por oportunidades que a maioria das pessoas na época nem sonhavam, como fazer uma faculdade de Medicina.

Em 1930, enquanto o Brasil tentava superar a crise econômica, Guimarães Rosa “casou-se com Lygia Cabral Penna, com quem teve duas filhas, Vilma e Agnes” (COUTINHO, 2009, p.29). No mesmo ano em que casara, formou-se em Medicina: “Graduou-se com brilhantismo na Faculdade de Medicina de Minas Gerais, tendo sido orador da turma. Paralelamente, estreou na literatura” (COUTINHO, 2009, p.29).

O nome de Guimarães Rosa aparece pela primeira vez como escritor “no final da década de 20, mais precisamente em 1929, vencedor de um concurso com o conto “O Mistério de Highmore Hall”, publicado pela revista O Cruzeiro” (COUTINHO, 2009, p.257). Com vinte e dois anos, no entanto, constituía família e tinha um emprego como médico em Itaguara, distrito pertencente na ocasião ao município de Itauna. Exerceu profissão, como médico concursado, no interior de Minas Gerais.

Durante as andanças como médico, Guimarães Rosa aproveitou para pesquisar a linguagem mineira sertaneja, seus costumes, suas crenças, seus mitos, suas histórias e seu amplo universo. Assim, quando se deu conta de que não tinha vocação para a medicina, já tinha o necessário para começar a tratar sua insatisfação em lidar com a substância material, pois, como ele mesmo disse, nasceu para o teórico e não para o prático. Dessa forma, ele escreveu ao colega Dr. Pedro Moreira Barbosa, em carta de 20 de março de 1934, citada pelo também escritor Mario Palmério:

Não nasci para isso [a medicina], penso. [...] Primeiramente, repugna-me qualquer trabalho material; só posso agir satisfeito no terreno das teorias, dos textos, do raciocínio puro, dos subjetivismos. Sou um jogador de xadrez. Nunca pude, por exemplo, com o bilhar ou com o futebol (ROSA *apud* PALMÉRIO, 1973, p.156-157).

Consta no discurso de posse de Mário Palmério na Academia Brasileira de Letras que, em 1932, período em que Guimarães Rosa trabalhou como voluntário na força pública e, em 1933, quando serviu como Médico no 9º Batalhão da Infantaria, ele aproveitou para coletar material para seus escritos posteriores. Fez desde pesquisas em arquivos do quartel como inúmeras anotações das longas conversas com velhos milicianos. É evidente que, enquanto permaneceu na força pública, Guimarães Rosa juntou valiosos documentos, inclusive sobre o jaguncismo barranqueiro que havia na região do Rio São Francisco até por volta de 1930.

Descoberta a falta de vocação para a medicina e incentivado por um amigo, haja vista, seu abrangente conhecimento de línguas estrangeiras e sua erudição, “[...] fez concurso para a carreira diplomática. Foi nomeado vice-cônsul do Brasil na cidade de Hamburgo, na Alemanha” (COUTINHO, 2009, p.29).

Consta entre os primeiros textos de Guimarães Rosa a coletânea de versos *Magma*, seu único livro de poesias e que lhe rendeu “[...] o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras em 1937” (LEONEL, 2000, p.16). A respeito de *Magma*, Maria Célia Leonel esclarece que: “Embora tenha conquistado o primeiro lugar no concurso da Academia, a coletânea só é publicada em agosto de 1997, tendo permanecido inédita, portanto, durante 61 anos” (2000, p.21). Na entrevista a Günter Lorenz, Rosa explica o porquê de não ter publicado *Magma* e as razões de ter trocado a poesia pela prosa:

[...] escrevi um livro não muito pequeno de poemas, que até foi elogiado. Mas logo, e eu quase diria por sorte, minha carreira profissional começou a ocupar meu tempo. Viajei pelo mundo, conheci muita coisa, aprendi idiomas, recebi tudo isso em mim; mas de escrever simplesmente não me ocupava mais. Assim se passaram quase dez anos, até eu poder me dedicar novamente à literatura. E revisando meus exercícios líricos, não os achei totalmente maus, mas tampouco muito convincentes. Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. Então comecei a escrever *Sagarana* (apud LORENZ, 2009, p.38).

As novelas do livro *Sagarana*, que chegaram ao público em 1946, foram escritas em 1937 e guardadas por todo esse tempo. Após cinco meses de revisão pelo próprio autor, ele resolveu enviá-las para publicação. Encontramos registros sobre esse fato, que o próprio Guimarães Rosa descreve:

O livro escrito – quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 folhas – em sete meses, sete meses de exaltação, de deslumbramento. (Depois, repousou durante sete anos; e, em 1945 foi “retrabalhado”, em cinco meses, cinco meses de reflexão e de lucidez) (2001, p.25).

Desde o aparecimento do nome de João Guimarães Rosa como escritor, ficaram evidentes seu poder onírico e sua força épica, que os literatos brasileiros consideraram inicialmente como uma revolução formal. Já no lançamento do primeiro livro, Guimarães Rosa causa perplexidade, como podemos constatar nas palavras de Afrânio Coutinho:

A prosa de João Guimarães Rosa irrompia das páginas de *Sagarana* com tão terso e tenso e intenso poder de visualização, tão vigoroso frêmito plástico e uma tão numerosa multiplicidade de timbres, ritmos e acordes, na sua musicalidade polifônica, que a crítica, num primeiro lance de abordagem, não poderia deixar de ficar impressionada com a complexa estrutura formal sobre a qual repousa, dinamicamente, a ficção de Guimarães Rosa (1997, p.476).

E assim a crítica literária ficou perplexa perante a criação única da linguagem narrativa de Guimarães Rosa. Sendo considerada uma narrativa de estrutura sinfônica, o autor mineiro fugiu da sintaxe tradicional, esqueceu a semântica dicionarizada e foi ousado, comparando-se a todos os estilos até então analisados.

Em 1938, Guimarães Rosa foi nomeado Cônsul Adjunto em Hamburgo na Alemanha, onde permaneceu durante a 2ª Guerra Mundial. Lá conheceu Aracy Moebius de Carvalho (Ara), que se tornaria sua segunda mulher. Juntos, ele e Ara ajudaram muitos judeus perseguidos pelos nazistas durante a Guerra. Ao ser questionado por Lorenz sobre o que o “[...] levou a se arriscar perigosamente, arrebatando judeus das mãos da Gestapo” (2009, p.45), Rosa responde:

Eu, o homem do sertão, não posso presenciar injustiças. No sertão, num caso desses imediatamente a gente saca o revólver, e lá isso não era possível. Precisamente por isso idealizei um esquema diplomático, e não foi assim tão perigoso (*apud* LORENZ, 2009, p.46).

Apesar da permanência na Alemanha durante a 2ª Guerra Mundial parecer um dos períodos mais tensos da vida de Guimarães Rosa, onde em 1942 fizeram-no prisioneiro de guerra por quatro meses, até ser trocado por diplomatas alemães que exerciam cargo no Brasil, no diálogo com Günter Lorenz (2009, p. 46), Rosa aponta que o trabalho no Serviço de Demarcação de Fronteiras no Brasil, a partir de 1962, função que exercia no ano da conversa com Lorenz, em 1965, o limitava muito mais.

A cronologia da vida de Guimarães Rosa registra ainda o serviço prestado como secretário da embaixada do Brasil em Bogotá, capital da Colômbia, e lembra que o escritor também foi conselheiro na embaixada brasileira em Paris.

Guimarães Rosa retorna ao Brasil em 1944. Em 1946 é nomeado Chefe de gabinete do ministro das relações exteriores João Neves da Fontoura e viaja a Paris como membro da delegação da Conferência de Paz. Em 1948, retorna a Bogotá para a IX Conferência Inter-Americana, como secretário-geral da delegação brasileira. No mesmo ano de retorno de Getúlio Vargas ao poder, Guimarães Rosa retorna ao Brasil e, no ano seguinte, em 1952, faz uma excursão ao Mato Grosso, que resultou na publicação do livro de contos *Com o Vaqueiro Mariano*, consequência de suas anotações durante o passeio pelo Mato Grosso e principalmente

das conversas que teve com o vaqueiro Manuel Nardy, protagonista da novela *Uma história de amor (Manuelzão)*. Como não é de se estranhar, enquanto Guimarães Rosa percorre Mato Grosso faz uma investigação cultural e como disse o próprio Manuel Nardy: “Ele via aquele pau, queria que você desse definição daquele pau. Via esse aqui, queria saber porque esse cipó subiu nele, porque tinha esse cipozeiro nele, esse trem todo, ele queria saber. E tomando nota” (NARDY, 2006, p.62).

Em janeiro de 1956, Guimarães Rosa lança no mercado editorial a obra *Corpo de baile*, conjunto de novelas, e em maio do mesmo ano, Rosa lança o livro *Grande sertão: veredas*, único romance do escritor, sucesso de crítica e livro que o consagrou como um dos maiores escritores do modernismo brasileiro, junto com Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto.

Com a publicação dos livros *Corpo de baile* e *Grande Sertão: Veredas*, constatou-se que Guimarães Rosa criara não apenas um estilo diferente, mas uma nova língua. A respeito disso Afrânio Coutinho comentou:

A revolução rosiana passou, nos dois livros, a se operar no interior do vocábulo. A palavra perdeu a sua característica de termo, entidade multissignificativa. De objeto de uma só camada semântica, transformou-se em núcleo irradiador de policonotações. A língua rosiana deixou de ser unidimensional. Converteu-se em idioma no qual os objetos flutuam numa atmosfera em que o significado de cada coisa está em contínua mutação (1997, p.477-478).

Conhecedor da literatura nacional e internacional, portador de uma personalidade singular e crítico da própria obra, Guimarães Rosa não pretendia ser mais um no meio dos escritores brasileiros, portanto não seguiu modelos e orgulhava-se do resultado dessa originalidade: “Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros” (ROSA *apud* LORENZ, 2009, p.39). Sua intenção sempre foi clara: “[...] quero escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis. Por isso acrescentei à síntese existente a minha própria síntese [...]” (*apud* LORENZ, 2009, p.49-50).

Os textos rosianos, por sua originalidade, nem sempre são compreendidos com facilidade e o autor de *Grande Sertão: Veredas* tinha consciência da dificuldade encontrada pelos leitores de sua obra: “Como escritor, não posso seguir a receita de Hollywood, segundo a qual é preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento” (*apud* LORENZ, 2009, p.54).

Há lugar para o imprevisível em seus textos, pois o enredo de suas obras não permite o determinismo, e a fina surpresa representada atrai o leitor, para quem o texto rosiano é sempre

uma superação e uma surpresa. Em *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, Rosa afirma sobre *Sagarana* que, quando a escreveu, “[...] não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase “mediúnic” e elaboração subconsciente” (ROSA, 2003, p.89). Ao explicar ao tradutor italiano sobre a falta de intenção de erudição em sua produção literária, Guimarães Rosa reforça a imprevisibilidade de sua criação e denota a dificuldade do leitor em entender seus textos, apesar de não ser esse o objetivo do escritor.

Para esclarecer qualquer dúvida sobre a intenção de Guimarães Rosa em dificultar a leitura de seus livros tornando-os extremamente intelectuais, o próprio Guimarães Rosa reitera em correspondência com Bizzarri que sua obra é “anti-intelectual”, intuitiva, reveladora, e parte mais da inspiração que da inteligência reflexiva e da razão (ROSA, 2003, p.90). E ainda, ao dizer que sua obra é intuitiva e de inspiração, não significa que seus textos sejam simples e a leitura fácil de realizar. A intuição e a inspiração de Guimarães Rosa são singulares, inaugurais e fortes, como o sertão, fonte de sua inspiração.

Analisando ligeiramente “Aletria e Hermenêutica”, primeiro prefácio do livro *Tutaméia: Terceiras estórias*, de 1967, podemos ter uma singela ideia dos escritores lidos e apreciados por Guimarães Rosa. Entre eles estão: Schopenhauer, Cervantes, Platão, Kafka, Bergson, Verhaeren, Apporelly, Plutarco, Voltaire, Protágoras, Pedro Bloch, Rilke, Píndaro, Augusto dos Anjos, Paul Valéry, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira.

Podemos constatar ainda que o conhecimento literário desse escritor é inesgotável, no qual encontramos desde Platão a autores contemporâneos dele. Plotino, por exemplo, personagem mais importante do neoplatonismo, segundo Ullmann, do qual Guimarães utiliza uma frase na epígrafe que introduz “Campo geral”: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso” (ROSA, 2001, p.5).

Podemos incluir nessa lista dos autores Jan van Ruysbroeck, chamado “O admirável”. Guimarães Rosa utiliza três frases de Ruysbroeck como epígrafe de “Campo geral”. Em uma destas epígrafes lê-se: “Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe” (ROSA, 2001, p.5).

Segundo Afrânio Coutinho: “Em geral a epígrafe é um artifício inócuo, ou porque represente simples excrescência, reles enfeite, ou porque revele exibição vaidosa, ou ainda porque mostre desejo de apadrinhamento, vontade de amparo de um nome ilustre” (1997,

p.492), todavia, nos livros de Rosa não é isso o que acontece. Afrânio Coutinho enumera e enaltece as qualidades das epígrafes dispostas nas obras de Guimarães Rosa:

Em livro de tal forma elaborado, as epígrafes teriam também de ser dinâmicas. Elas são uma espécie de formulação algébrica das histórias: siglas em arquitrave, clave e cimalha das novelas. Acusam o que vai vir; condensam a dimensão metafísica. São inscrições que encerram o tema, compendiando-o *in nuce*. Às vezes são uma peça óssea que permite a reconstituição do esqueleto da fábula. Outras vezes funcionam como bordão de arrimo: têm algo de refrão, ritornelo. Situam previamente o tema em seus paralelos e meridianos. São tremas simbólicos, diagramas metafísicos. Constituem a fronteira superior, o teto transcendente das histórias. [...] As epígrafes descobrem ou indicam o ideário do autor astuciosamente oculto na trama da narrativa (1997, p.493).

Guimarães Rosa viveu em vários países em serviço diplomático, mas em suas narrativas escolheu o sertão mineiro como cenário particular, no qual representou o mundo. Como diplomata brasileiro, teve momentos de interessante participação nos acontecimentos políticos do Brasil, como, por exemplo, em 1958, antes da inauguração da nova Capital, quando esteve em Brasília e em carta aos pais descreve o deslumbramento pelo lugar:

No começo de junho estive em Brasília, pela segunda vez lá passei uns dias. O clima, na nova capital, é simplesmente delicioso, tanto no inverno quanto no verão. E os trabalhos entusiasmo inacreditáveis: parece coisa de russos ou de norte de construção se adiantam num ritmo de americanos [...] Mas eu acordava cada manhã para assistir ao nascer do sol, e ver um enorme tucano colorido, belíssimo, que vinha, pelo relógio, às 6hs. 15', comer frutinhas durante dez minutos, na copa alta de uma árvore pegada a casa, uma "tucaneira", como por lá dizem. As chegadas e saídas desse tucano foram uma das cenas mais bonitas e inesquecíveis de minha vida (ROSA *apud* COSTA, 2006, p.39).

Ainda em 1958, Guimarães Rosa começa a ter problemas de saúde. Mesmo não publicando mais até 1962, seu prestígio aumentou muito. Ganhou o Prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras, em 1961, pelo conjunto da obra e começou a ter reconhecimento no exterior. Afrânio Coutinho afirma que: "Antes de Guimarães o romance brasileiro era uma sinistra galeria de heróis frustrados" e completa dizendo que o autor criou os primeiros personagens que representam o herói brasileiro, com características realmente nacionais (1997, p.482).

Em 1962, Guimarães Rosa lança *Primeiras Estórias*, livro que contém vinte e um pequenos contos, também aplaudido e reconhecido pela crítica. Em 1965, já reconhecido no Brasil e no exterior como grande escritor, participa do Congresso de Escritores Latino-

Americanos, em Gênova. Como resultado do Congresso ficou constituído a Primeira Sociedade de Escritores Latino-Americanos, da qual ele foi eleito vice-presidente, junto com o guatemalteco Miguel Angel Asturias.

No ano seguinte candidata-se à Academia Brasileira de Letras e é eleito por unanimidade, mas adia a posse, que acontecerá quatro anos depois, no dia 16 de novembro de 1967. Nesse mesmo ano, Guimarães Rosa vai ao México, como representante do Brasil, no I Congresso Latino Americano de Escritores, no qual atua como vice-presidente. No meio do ano, publica seu último livro em vida, *Tutaméia: Terceiras Estórias*, outra coletânea de contos, que novamente deixou o público e a crítica entusiasmados e embaçados.

Em novembro de 1967, decidiu parar de adiar a posse na Academia Brasileira de Letras. Ao assumir sua cadeira, fez um discurso rodeado por expressões que remetem à morte. Para Afrânio Coutinho, uma de suas mais expressivas frases fora dita no dia da posse na Academia: “[...] as pessoas não morrem, ficam encantadas” (*apud* COUTINHO, 1997, p.515). Aliás, esse adiamento de quatro anos já indicava a preocupação de Guimarães Rosa com a emoção que o momento lhe causaria e talvez ele temesse as consequências de uma ocasião tão especial.

Então a 19 de novembro de 1967, João Guimarães Rosa morreu em seu apartamento em Copacabana. Sua morte repentina causou muita comoção, principalmente no meio literário brasileiro. Na ocasião de sua morte, já era um escritor reconhecido e traduzido para muitas línguas. A respeito de Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, também mineiro, escreveu um poema que foi publicado no jornal *Correio da Manhã* em 22 de novembro de 1967, três dias após a morte de seu conterrâneo. O poema dedicado à Guimarães Rosa é mais que uma homenagem, pois nos ajuda a conhecê-lo um pouco melhor:

Um chamado João

João era fabulista?  
fabuloso?  
fábula?  
Sertão místico disparando  
no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha  
a quinta face das coisas  
inenarrável narrada?  
Um estranho chamado João  
para disfarçar, para farçar  
o que não ousamos compreender?

Tinha pastos, buritis plantados  
no apartamento?  
no peito?

Vegetal êle era ou passarinho  
sob a robusta ossatura com pinta  
de boi risonho?  
Era um teatro  
e todos os artistas  
no mesmo papel,  
ciranda multívoca?

João era tudo?  
tudo escondido, florindo  
como flor é flor, mesmo não semeada?  
Mapa com acidentes  
deslizando para fora, falando?  
Guardava rios no bôlso  
cada qual em sua côr de água  
sem misturar, sem conflitar?  
E de cada gôta redigia  
nome, curva, fim,  
e no destinado geral  
seu fado era saber  
para contar sem desnudar  
o que não deve ser desnudado  
e por isso se veste de véus nova?

Mágico sem apetrechos,  
civilmente mágico, apelados  
de precípites prodígios acudindo  
a chamado geral?  
Embaixador do reino  
que há por trás dos reinos,  
dos podêres, das  
supostas fórmulas  
de abracadabra, sésamo?  
Reino cercado  
não de muros, chaves, códigos,  
mas o reino-reino?

Por que João sorria  
se lhe perguntavam  
que mistério é êsse?  
E propondo desenhos figurava  
menos a resposta que  
outra questão ao perguntante?

Tinha parte com... (sei lá  
o nome) ou êle mesmo era  
a parte de gente  
servindo de ponte  
entre o sub e o sôbre  
que se arcabuzeiam  
de antes do princípio,  
que se entrelaçam  
para melhor guerra,  
para maior festa?

Ficamos sem saber o que era João  
e se João existiu  
de se pegar.

21. XI. 1967 (2001, p.13-16).

Na primeira estrofe do poema, Drummond lembra que a obra de Guimarães Rosa se confunde com o próprio autor, obra original e carregada do impensável, como reforça a segunda estrofe. Na terceira estrofe, o poeta comenta a impossibilidade de separar Guimarães Rosa e o seu Sertão, a sua natureza, presente em sua obra e explorada pessoalmente, na qual o cavalo e os bois são personagens e companheiros. Sem encontrar respostas, Drummond continua citando nas próximas estrofes a forma mágica e sutil da narrativa rosiana, que diz muito, mas deixa muito mais a ser desvendado pelo leitor. E assim como Carlos Drummond de Andrade, encantados com os mistérios da vida e obra de Guimarães Rosa, “Ficamos sem saber o que era João” (2001, p. 16).

Contemporâneos de Guimarães Rosa como Carlos Drummond de Andrade e muitas outras célebres personalidades da literatura tentaram defini-lo, o que resultou na instauração da incerteza sobre esse homem, como sugere o poema “Um chamado João”. Por haver infinitas possibilidades de se complementar a vida de Guimarães Rosa e pouca chance de desvendar o mistério que a envolve, fica por acréscimo e por insuficiência de termos uma centelha do que o autor aprendeu com a vida:

Sim, fui médico, rebelde, soldado. Foram etapas importantes de minha vida, e, a rigor, esta sucessão constitui um paradoxo. Como médico, conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte (ROSA *apud* LORENZ, 2009, p.35).

Após a travessia pela vida e obra de Guimarães Rosa, logramos abrir passagem pela recepção de sua produção literária. Nesse sentido, observaremos como a crítica literária recebeu sua obra, ao analisar quais as características mais relevantes e quais impressões deixaram nos leitores e críticos rosianos.

## 2.2 Notas da recepção rosiana

A crítica à obra de Guimarães Rosa é tão multifacetada quanto sua própria obra. Quem se arrisca a comentar a obra desse escritor é atraído para o universo único e colossal de sua

bibliografia, cujas análises não se esgotam, assim como os textos rosianos não terminam quando acabamos de lê-los.

Não há leitura dos textos desse escritor que permita dizer que as conclusões sejam exatas e únicas. Aliás, como adverte Paulo Rónai: “Guimarães Rosa esperava, reclamava até uma segunda leitura [...]” (RÓNAI, 1985, p.217). O próprio autor faz uma advertência no final do livro *Tutaméia*, criando ele mesmo uma ordem de releitura dos contos, acrescentando ainda uma epígrafe retirada de Schopenhauer: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem” (ROSA, 1985, p.226). Além de nos alertar que é preciso ler o texto mais de uma vez, Rosa previne o leitor, citando mais uma vez Schopenhauer, dizendo que o caminho longo do esforço de “[...] exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (ROSA, 1985, p.05).

Na introdução de *Manuelzão e Miguilim: (Corpo de baile)* (11ª edição, de 2001) e também em *Ficção completa* (2ª edição, de 2009), encontra-se uma interessante nota de esclarecimento do editor sobre a linguagem peculiar do autor. O objetivo da explicação é responsabilizar Guimarães Rosa pela linguagem empregada nos textos e isentar a editora do que o leitor poderia considerar possíveis erros de grafia:

Quanto a outras grafias em desacordo com o formulário ortográfico vigente, manteve-se, nesta edição, aquela que o autor deixou registrada na edição-base. [...] Essas grafias em desuso podem parecer simplesmente uma questão de atualização ortográfica, mas, se essa atualização já era exigida pela norma quando da publicação dos livros e de suas edições durante a vida do autor, partimos do princípio de que elas são provavelmente intencionais e devem, portanto, ser mantidas (NOTA DO EDITOR, 2001, p.10).

Ao lidar com a obra de Guimarães Rosa é preciso atenção a cada detalhe, pois a linguagem por ele utilizada foi criada com paciência e precisão; não nos enganemos com esse “inventor de abismos”, como o chamou Paulo Rónai (RÓNAI, 2001, p.17). Esperando por ser explorada, a obra de Guimarães Rosa está submersa na intimidade humana; tal ideia pode ser percebida nas próprias palavras do autor quando diz: “[...] amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem” (*apud* LORENZ, 2009, p.41).

Assim que *Sagarana* veio a público, em 1946, houve uma grande manifestação da crítica literária, que ficou impressionada. Segundo Afrânio Coutinho:

Surgiram, então, com Osvaldino Marques, Cavalcanti Proença, Eduardo Portela – para citar apenas alguns – os primeiros ensaios de análise formal, uns baseados nos métodos da estilística, outros utilizando os processos do *new*

*criticism*. Franklin de Oliveira, servindo-se dos instrumentais da *Syschallanale*, abordou vários aspectos sônicos da prosa rosiana. Nessa ocasião coube a Paulo Rónai, num ensaio publicado na imprensa carioca em julho de 1946, cuidar pioneiramente de uma das dimensões singularíssimas da arte de Guimarães Rosa: a sua técnica de narrar (1997, p.476).

O padrão da literatura de Guimarães Rosa só é compatível com o do próprio Guimarães Rosa; por sua peculiaridade formal, sua técnica narrativa tornou-se exclusiva. Guimarães Rosa inaugurou uma forma de escrever literatura que é intensamente analisada por estudiosos da área, mas não é uma receita para ser copiada ou um estilo a ser seguido. Portanto, Guimarães Rosa não teve discípulos, autores que corressem o risco de imitá-lo; o que houve e em todos os tempos haverá, são admiradores e críticos corajosos da área da literatura que escreveram e discursaram a respeito da pessoa e da obra prestigiada desse escritor.

Sobre o trabalho dos primeiros críticos a comentar a obra do autor, Coutinho esclarece qual a linha de pesquisa adotada:

Ensinam os formalistas russos que quando um crítico se está aproximando do valor de uma obra literária, é a palavra, como tal, que importa. Nessa fase do trabalho crítico, é a orquestração – para empregar outro conceito dos formalistas russos – o que quer dizer a qualidade fônica do texto literário, que se mostra mais suscetível de investigação. Pelas suas feições sonoras, geradas pelo uso das aliterações, coliterações, assonâncias, relações homofônicas, em síntese, pela sua *symphonic structure*, *Sagarana* oferecia ao crítico amplíssimo campo a ser devassado. E essa pesquisa continua sendo feita até hoje, por críticos como um Augusto de Campos e um Haroldo de Campos (1997, p.476).

Podemos constatar, a partir da análise de Coutinho, que os primeiros estudos da obra rosiana fixaram-se nos aspectos estruturais, principalmente, na variante linguística empregada por Guimarães Rosa na obra *Sagarana*. Quanto a essa insistência da crítica literária em fixar o olhar para uma única direção, Carlos Henrique da Rocha Lima, num texto de agosto de 1969, adverte os críticos de Guimarães Rosa:

[...] pesa-me de ver a insistência com que se tem repisado tão somente num dos aspectos menores do seu estilo, ou seja, o gosto pela invenção de vocábulos, em prejuízo do exame, largo e profundo, daquelas qualidades maiores, que em verdade fazem dele o grande escritor que realmente foi (LIMA, 2010, p.59).

Quando todos achavam que Guimarães Rosa havia manifestado toda sua capacidade criativa, eis uma nova surpresa: “Quando dez anos depois do aparecimento de *Sagarana* (1946) surgiram *Corpo de Baile* (1956), ciclo de novelas, e *Grande Sertão: Veredas* (1956), saga do

Brasil medieval, os sismógrafos da crítica registraram duas novas convulsões no nosso raso território literário” (COUTINHO, 1997, p.477). Coutinho, assim como Carlos Henrique da Rocha Lima, admira-se que, “[...] mesmo diante desta revolução dentro da revolução guimarasiana, a crítica continuou voltada para os problemas linguísticos, filológicos, estilísticos da obra do genial escritor brasileiro” (COUTINHO, 1997, p.478).

Tudo indica que alguns críticos da obra de Guimarães Rosa não conseguiram acompanhar sua evolução, pois Guimarães Rosa apresentava algo sempre novo e os comentários começaram a repetir-se, ficando, portanto, desgastados. Silviano Santiago, no ensaio intitulado “Prosa literária atual no Brasil”, de 1984, nos alerta que “[...] há diferença entre a compulsão à repetição e o jogo prazeroso e desinibido da liberdade individual” (1989, p.28). Entre os primeiros nomes que despontam no fazer crítico da obra rosiana, Afrânio Coutinho afirma que “[...] rompeu com a barreira formalista com uma série de ensaios de 1956 e 1958” (1997, p.478). Cavalcanti Proença, Antônio Cândido e Roberto Schwarz estão, conforme Coutinho (1997, p.478-479), também entre os primeiros a trilharem a crítica conteudística da obra rosiana e, assim que o caminho foi trilhado:

A revolução rosiana que, de início, deixara em perplexidade grandes parcelas da inteligência brasileira, precisamente aquela em que predomina o ranço conservador, lentamente começou a criar uma crítica e um auditório predispostos não só à sua avaliação estilística como ainda em erigir em padrões (os inefáveis epígonos) os valores que nela se inserem (COUTINHO, 1997, p.479).

Para Coutinho a grande revolução de Guimarães Rosa “foi *sub specie perfectionis*—projetar no espírito humano a imagem da vida possível de ser vivida segundo as leis da alegria e da beleza, sob o império da poesia incorporada à existência humana [...]” (COUTINHO, 1997, p.484). Mas a essência da obra de Guimarães Rosa,

[...] que pensou e escreveu a sua obra *sub specie perfectionis*. [...] sequer foi suspeitada pela crítica nacional. E porque ela não foi sequer suspeitada, desse fato decorrem incompreensões que partem, inclusive, dos setores mais avançados de nossa cultura (COUTINHO, 1997, p.480).

Alguns aspectos da obra rosiana foram incompreendidos por parte da crítica brasileira, “[...] pretensamente esquerdista, falsadamente inculcado de marxista [...]”, como foi qualificada por Coutinho (1997, p.487). Essa parcela da crítica “considerou-o apolítico, porque Guimarães Rosa teria sido o protótipo do *homo aestheticus*” (COUTINHO, 1997, p.491). No diálogo com Günter Lorenz, Guimarães Rosa expõe sua insatisfação com parte da crítica literária:

O mau crítico, irresponsável ou estúpido, neste caso é a mesma coisa, é um demolidor de escombros, dedicado a embrutecer, a falsificar as palavras e a obscurecer a verdade, pois acha que deve servir a uma verdade só conhecida por ele, ou então ao que se poderia chamar seus interesses (ROSA *apud* LORENZ, 2009, p.46).

Na sequência da entrevista com Lorenz, ao ser interpelado sobre o crítico ideal, Guimarães Rosa é enfático ao afirmar que:

Uma crítica tal como eu a desejo deixaria de ser crítica no sentido próprio, tanto faz se julga o autor positiva ou negativamente. Deve ser um diálogo entre o intérprete e o autor, uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes. Ela exerce uma função literária indispensável (ROSA *apud* LORENZ, 2009, p.44).

A partir das afirmações de Guimarães Rosa, notamos o reconhecimento do escritor para com a crítica literária e ao mesmo tempo sua preocupação quanto à responsabilidade dos críticos. Eneida Maria de Souza alerta que ao crítico é necessário a coragem para redescobrir, pois:

Enfrentar o desconhecido, seja através do âmbito teórico ou ideológico, desconfiar de certezas estabelecidas, são os perigos que possibilitam o avanço do pensamento crítico e a abertura para o novo, mesmo que este esteja já marcado pela sua exaustão (2002, p.12).

Já para Silviano Santiago: “A crítica – quando não é feita com a pena da inveja, o ácido da vingança pessoal ou a maledicência jornalística –, a crítica apenas diz o que o criador já presente, lúcido e atento” (1989, p.26). Foi justamente por ter consciência do julgamento da crítica que Guimarães Rosa decidiu não publicar *Magma*, revelando a autocrítica que possuía e a clareza quanto ao que queria como produto final de sua obra.

Considerando toda esta avaliação sobre sua própria obra, entende-se que o escritor não admitia uma crítica sem fundamento, porque ele mesmo, *a priori*, era o maior crítico de sua obra e tinha plena consciência de quais aspectos a crítica poderia pontuar. Conforme a pesquisadora da vida e obra de Guimarães Rosa, Sônia Maria van Dijck Lima, *Sagarana* foi escrita e reescrita por mais de 20 anos por Rosa, até chegar ao produto final. Isso reforça a afirmação de que

[...] o autor é o primeiro que, travestido de crítico textual, identifica variantes editoriais e restabelece sua vontade autoral, como parte de seu processo de escritura. [...] é antes de mais nada, o resultado de um reencontro com o autor,

flagrado crítico de seu próprio texto e dos editores, enquanto continua escrevendo a obra (LIMA, 2000, p.661).

O próprio Guimarães Rosa, por vezes, manifestou a insatisfação com a má crítica em relação à obra particular. Segundo Eneida Maria de Souza, “o vício teórico persiste, que é o de pensar que os conceitos ou não se adaptam à cultura hospedeira ou, por desconhecimento dos mesmos, eles servem a contento para toda resposta às nossas indagações” (2002, p.13).

Segundo Silviano Santiago, “o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o seu caráter de depoimento, se não observar a garantia da experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita” (1989, p.31). Esse pensamento de Santiago vai ao encontro do que disse Guimarães Rosa a seu tradutor: “Quando escrevo, repito o que vivi antes” (*apud* LORENZ, 2009, p.41).

Deise Dantas Lima, em pesquisa acerca do empenho da crítica rosiana “em ancorar o texto literário na realidade vivida”, constatou:

A ênfase sobre o traço verista e documental de sua narrativa acabou por impressionar a recepção crítica, a ponto de se adiar a abordagem de seu valor como interpretação das complexas formas de organização cultural vigentes no Brasil. Só recentemente, as leituras, que consideram a implosão dos limites entre as várias possibilidades interpretativas que a obra suscita, puderam recuperar a imagem original de Rosa, já definida pelo pseudônimo que usara no concurso promovido pela Livraria José Olympio, em 1936: *Viator*, homem em trânsito por diferentes mundos (LIMA, 2007, p.226).

Para Antônio Donizeti Pires, os livros de Guimarães Rosa se configuraram em “obras, insólitas para os padrões da impressionista crítica literária brasileira da época, exigiram novos parâmetros de análise, julgamento e valoração” (2007, p.104). Pires considera que “o manancial inesgotável” que é a obra de Guimarães Rosa “continua a suscitar na crítica (hoje, principalmente acadêmica), novos caminhos de análise e interpretação e renovadas tentativas de compreensão e exegese” (2007, p.104). Sobre isso é interessante lembrar também as palavras de Ana Maria Bernardes de Andrade. Segundo ela:

Quando lançou *Tutaméia*: terceiras estórias, em 1967, João Guimarães Rosa já era um importante nome da literatura brasileira. A expectativa do público quanto à sua nova obra era grande. [...] *Tutaméia* é uma coletânea de contos da *Pulso*, revistos e reordenados, acrescida de dois publicados no *Globo* em 1961 e de um prefácio inédito. Sucesso de vendas no lançamento, o livro não caiu nas graças do grande público, sendo taxado por parte da crítica como “obra menor”, “hermética”, “irônica”, mera retomada de livros anteriores. Ainda hoje é a obra menos estudada do autor: há sobre ela apenas dois títulos, ambos da coleção Debates da Editora Perspectiva (2003, p.36).

E mais, Andrade afirma também que: “Atualmente, a crítica vê João Guimarães Rosa como o sertanejo antropófago que, na busca pela “palavra original”, abriu a linguagem, explorando suas possibilidades.” (2003, p.39). E quem deseja avançar no entendimento da obra do escritor Guimarães Rosa, deverá fazer uma “Leitura de caçador de ninharias” (ANDRADE, 2003, p.40), pois quase 50 anos depois “de seu último lançamento e de sua passagem, a aura intransponível do gênio que veio de Minas faz calar de espanto quem deseja ultrapassar as lentes do frontispício. Ainda comemos pelas beiradas o rebuçado que ele nos preparou” (ANDRADE, 2003, p.41).

A obra de Guimarães Rosa ressoou nacionalmente e internacionalmente; seus livros foram traduzidos para muitas línguas e críticos de sua obra se espalham por vários países, como Itália, Alemanha, Chile, Uruguai, Argentina, enfim seus livros tomaram rumos diferentes e acredita-se que até ignorados, cuja crítica persegue pistas para decifrar os esconderijos e anunciar a propagação.

Segundo Bernardo Nascimento de Amorim: “A inserção de Guimarães Rosa no *corpus* da literatura latino-americana deve-se em boa medida a duas fontes básicas, dois autores uruguaios de expressão internacional: Emir Rodriguez Monegal e Angel Rama” (2003, p.100). No Uruguai o escritor aparece:

Em 1966, na revista **Mundo Nuevo**, editada em Paris, Emir Rodriguez Monegal apresenta ao público leitor latino-americano “O romance brasileiro”. O primeiro livro de Guimarães Rosa traduzido para o espanhol, **Grande sertão: veredas**, [...]. Monegal se mostra então como um precursor, entre os hispano-americanos, na leitura e divulgação da obra do brasileiro. Em seu artigo, o autor é chamado de “mestre”, comparado a escritores europeus e norte-americanos como Joyce, Proust, Sartre e Faulkner (AMORIM, 2003, p.100).

Assim que *Grande Sertão: Veredas* é traduzido para o espanhol, “muitos artigos são publicados em periódicos do Chile, tratando de apresentar ao público a obra de Guimarães Rosa – nos anos 80 e 90 encontramos uma crítica mais esparsa da obra do brasileiro [...]” (AMORIM, 2003, p.102) No Chile, Arturo Tienken está entre os primeiros a comentarem a obra de Rosa. Segundo Amorim, Tienken

[...] publica em 1984, na revista chilena **Atenea**, um ensaio que procura traçar um panorama da narrativa brasileira, a partir de obras lançadas entre 1902 e 1956. [...] o crítico valoriza a importância do movimento regionalista

brasileiro no âmbito cultural do país, ao mesmo tempo em que ressalta a excelência de Guimarães Rosa [...] (AMORIM, 2003, p.102).

Como trabalho mais recente da crítica chilena, Bernardo Nascimento de Amorim cita um artigo de 1999, de autoria de Daniel Balder, em uma revista da Universidad del Chile. Assim como no Uruguai, no Chile, a obra de Guimarães Rosa foi lida em tradução para a língua espanhola; na Itália e na Alemanha a obra foi recebida pelo leitor na língua pátria de cada país:

Na Alemanha e na Itália, e acredito que nos outros países também, embora aconteça a recepção no original, as ocorrências, acredito, são quantitativamente insignificantes. Prova disso é que em nossa pesquisa conseguimos encontrar somente uma referência à recepção de Rosa, no original, na Itália (MENDES, 2003, p.172).

A Alemanha proporcionou um ambiente muito receptivo à obra rosiana: “Cumprir notar, também, que Rosa morou muitos anos na Alemanha, tendo sido lá cônsul brasileiro. Meyer Lübcke, então presidente do país, esteve presente no lançamento de **Grande sertão**” (MENDES, 2003, p. 173). Mendes traça um histórico da tradução e recepção da obra rosiana na Alemanha a partir de 1964, com a tradução de *Grande Sertão: Veredas*, com três tiragens e 18 artigos em diversos jornais alemães no mesmo ano, o que comprova a boa recepção do livro. Mendes relaciona ainda vários volumes da obra do autor que foram traduzidos e publicados até 1994.

Na Itália, ainda segundo Mendes, “[...] as traduções de Guimarães Rosa (nove) foram sendo publicadas ao longo de 27 anos. O primeiro artigo sobre Guimarães Rosa aparece em 1964, o último em 1988. Ao longo de 24 anos, portanto, foram surgindo, ao todo, 28 artigos” (2003, p. 175). Durante a pesquisa, Mendes conseguiu reunir 61 publicações em alemão ou italiano, confirmando, assim, o reconhecimento e a valorização da obra rosiana em território europeu.

Ampliando mais um pouco a abrangência da obra de Guimarães Rosa fora do Brasil, Mendes cita vagamente que as traduções de obras do autor surgem na França e na Argentina em 1958, enquanto Silvina Carrizo prende-se na presença de Guimarães Rosa na crítica argentina, por meio da Revista *Crisis*, na qual Guimarães Rosa aparece na primeira edição, em maio de 1973. Nessa primeira edição, Alfredo Muñoz-Unsain traduziu três contos pertencentes ao livro *Tutaméia*. A motivação pela tradução, possibilitando a leitura dos contos de Guimarães Rosa pelos argentinos foi estimulada pelo interesse do público leitor. Segundo Carrizo:

Kovadloff afirma de una manera aguda y contundente como el sistema de lecturas, al menos dentro de la Argentina, había hecho um cierto uso

“incoherente” de la literatura brasileña. Así palabras como “admiración” y “prestigio” no parecen ser suficientes para desempeñar el desconocimiento frente la producción literária del país vecino (CARRIZO, 2003, p. 742).<sup>1</sup>

Rachel Esteves Lima, no texto “As veredas trilhadas pelos leitores de Rosa”, reitera que: “Na verdade, a singular obra do escritor, assim como a de Clarice Lispector, representa um divisor de águas na crítica brasileira” (2000, p.584). Ao analisar os leitores de Guimarães Rosa, Lima lembra nomes de intelectuais brasileiros que se dedicaram à crítica desse escritor, entre eles, Tristão de Ataíde, Antonio Candido, Alfredo Bosi. Segundo Lima, as tradicionais universidades brasileiras dedicam-se ao estudo de Guimarães Rosa nos curso de graduação e pós-graduação pelo menos desde a década de 1970, porém é

A partir da década de 80, relativizadas as conquistas da autonomia do estudo da literatura, algumas alterações nesse quadro lentamente começam a se fazer perceptíveis, com a emergência de novas formas de abordagem da obra de Rosa nas teses produzidas na USP, UFMG, PUC-RJ E UNICAMP. [...] Na USP, predominam os trabalhos de crítica genética, desenvolvidos com base no acervo de Guimarães Rosa, preservado pelo Instituto de Estudos Brasileiros daquela universidade. Na PUC-RJ começam a ser defendidas, ao final dos anos 80, algumas teses que se utilizam da Estética da Recepção (LIMA, 2000, p.586).

Para Lima: “A perspectiva comparativista passa, nos anos 90, a ser revitalizada, substituindo as análises hermenêuticas de caráter fechado, que se dedicavam a depurar o sentido contido na estrutura de determinada obra” (2000, p.587). A principal mudança na fortuna crítica do autor mineiro, na década de 1990, foi:

A emergência de estudos sobre o papel desempenhado pelas minorias constituídas de loucos, mulheres e *crianças* no imaginário criado por Rosa e sobre o conceito de nação que se depreende de sua obra, assim como a recuperação da cultura popular e de gêneros antes não contemplados pela crítica literária, tais como a biografia e a teledramaturgia, são tributárias do corte epistemológico ocorrido nas ciências humanas, que se traduz pelo rompimento das fronteiras disciplinares e pelo objetivo de dar voz àqueles que foram silenciados pela historiografia moderna (grifo nosso) (LIMA, 2000, p.587).

---

<sup>1</sup> Tradução: Kovadloff afirma de uma maneira aguda e contundente como o sistema de leituras, pelo menos na Argentina, tinha feito um uso “inconsciente” da literatura brasileira. Assim, palavras como “admiração” e “prestígio” não são suficientes para desembaraçar a ignorância frente à produção literária do país vizinho.

Lima revela que Guimarães Rosa é o autor mais estudado entre algumas das mais conceituadas universidades do Brasil: UFRJ, USP, UFMG, PUC-RJ e UNICAMP. Segundo ela:

O que vem apenas reafirmar a inesgotabilidade dos sentidos atribuíveis à sua narrativa e a inexequibilidade de qualquer interpretação que pretenda colocar um ponto final na viagem iniciada por seus leitores, pois haverá sempre alguém disposto a experimentar a liberdade de sugerir um outro roteiro, de abrir novas veredas, e de sempre recolocar a sua obra em trânsito (LIMA, 2000, p.587).

Merecem destaque nas últimas décadas, entre os eventos que colaboraram para a discussão, ampliação e atualização da fortuna crítica de Guimarães Rosa, as três edições do Seminário Internacional Guimarães Rosa, respectivamente em 1998, 2001 e 2004, realizados pela PUC Minas, coordenados pela professora Lélia Parreira Duarte. Conforme afirma a responsável: “[...] esse III congresso contou com perto de 1.000 participantes, vindos de 8 países, de 18 estados do Brasil e de 146 diferentes instituições de ensino superior, tendo sido então apresentados 446 comunicações” (DUARTE, 2007, p.13). Promotora da pesquisa voltada à obra rosiana, a PUC Minas detém

[...] um belo conjunto de estudos: revista **Scripta** n. 3, 10 e 17, **Veredas de Rosa I, II e III**, os preciosos **Cadernos de resumos** dos três eventos e, ainda, os volumes **Outras margens** (conjunto de ensaios sobre o fingimento na obra rosiana, lançado em congresso em Moscou, em 2001) e **A travessia dos fantasmas – Literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas**, de Márcia Marques de Morais (DUARTE, 2007, p.14).

Cada um dos três volumes de *Veredas de Rosa* tem em torno de 800 páginas. *Veredas de Rosa I* comporta 140 análises da obra de Rosa, acrescidas de dois ensaios premiados no concurso de monografias “A obra de Guimarães Rosa”; *Veredas de Rosa II* traz 138 trabalhos e 3 ensaios; e o *Veredas de Rosa III* contempla 94 estudos da obra rosiana, totalizando, apenas nessas três publicações, 377 diferentes produções envoltas na bibliografia de Guimarães Rosa.

Eduardo Coutinho, após apontar um leque de possibilidades de análise da obra de Guimarães Rosa, conclui que:

[...] não há valores absolutos ou afirmações categóricas, mas antes caminhos a serem trilhados, um amplo espectro de possibilidades, e é por esses rumos variados e sinuosos, de riqueza inesgotável, que se têm embrenhado críticos e leitores no Brasil e no exterior. A fortuna crítica de Guimarães Rosa cresce a todo momento, como aumenta e se diversifica seu público leitor, e cada travessia realizada pelas páginas de seus livros é, como afirmou o próprio

autor a respeito do idioma, “uma porta para o infinito” (COUTINHO, 2009, p.15-16).

Como a obra de Guimarães Rosa abre uma infinidade de possibilidades de análise, que vem sendo trilhada desde a publicação de suas obras, percorremos a fortuna crítica desse autor à procura daquelas que revelam os caminhos percorridos por Guimarães Rosa para a construção da personagem criança, assim como estudos ligados à recorrência da temática da infância. Não cabe aqui estudarmos o todo, mas, partindo de uma pequena, mas significativa parte dos trabalhos críticos sobre a criação da personagem infantil em suas obras, pretendemos verificar a seguir quais os principais aspectos das análises já realizadas, verificando em quais veredas do caminho elas se encontram e, pelas divergências, onde se separam.

### **2.3 A motivação infantil na obra de Guimarães Rosa**

A crítica lançou olhares, no mínimo, respeitáveis para a presença da infância na obra rosiana. Diante de tal constatação perseguimos esses vestígios para entendermos um pouco mais as veredas particularíssimas da obra de Guimarães Rosa.

Do conjunto de estudos críticos concernentes à temática da infância na obra de Guimarães Rosa, selecionamos três para análise, a saber: “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”, de Henriqueta Lisboa; “A trajetória do menino nas estórias de Guimarães Rosa”, de Vânia Maria Resende; e “O infantil na escrita de Guimarães Rosa – uma leitura de “As margens da alegria” e “Os Cimos””, de Ana Maria Clark Peres. Esses textos, dedicados a desvendar os mistérios que envolvem a infância nos textos de Guimarães Rosa, constituirão o *corpus* de nosso trabalho.

A crítica de Henriqueta Lisboa está presente nas *Obras Completas* de Guimarães Rosa, edição de 2009. O texto de Vânia Maria Resende, selecionado para esta análise, é parte da sua obra *O menino na literatura brasileira*, editado em 1988. E Ana Maria Clark Peres apresentou seu artigo no Seminário Internacional Guimarães Rosa em 1998, em Belo Horizonte, e seu texto foi publicado na coletânea de resumos *Veredas de Rosa*, organizado por Lélia Parreira Duarte, em 2000.

Ao verificarmos os estudos dedicados a desvendar os mistérios que envolvem a infância na obra de Guimarães Rosa, deparamo-nos com inúmeros textos, o que nos levou a constatar o quanto este tema chama a atenção dos leitores e críticos de Guimarães Rosa. Nessa busca, tivemos contato com textos críticos sobre o tema de nosso interesse, que datam desde o

lançamento das obras de Guimarães Rosa persistindo até a presente data. Decidimos selecionar três textos críticos de datas diferentes. O mais antigo foi publicado originalmente em 1966, outro em 1988 e o mais recente em 1998. Não teríamos dificuldades em selecionar um texto ainda mais atual, mas preferimos dar nossa contribuição no último capítulo deste trabalho, no qual acrescentaremos nossa análise da infância na obra de Guimarães Rosa.

Ao identificarmos na fortuna crítica de Guimarães Rosa um grande número de trabalhos com a temática procurada, fez-se necessário o processo de recorte do acervo identificado para apenas três textos.

No trabalho de seleção, o texto de Henriqueta Lisboa, citado em vasta bibliografia sobre Guimarães Rosa, provocou grande interesse, mais ainda pelo fato de estar incluído na fortuna crítica que compõe as *Obras completas* do autor. Para termos acesso ao referido texto fez-se necessário adquirirmos as *Obras completas*, que não estava disponível nas universidades e escolas públicas consultadas.

A indicação do texto de Vânia Maria Resende surgiu após o Simpósio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários da UFTM (IV SELL), pelo professor Dr. Eduíno José Orione (UNIFESP), pesquisador da obra de Guimarães Rosa. No IV SELL, Orione ministrou um minicurso sobre alguns contos de Guimarães Rosa e entre os contos explanados pelo professor estava “A menina de Lá”, do livro *Primeiras estórias*. Este conto trata de uma personagem criança e suas particularidades. No minicurso, constatamos o amplo conhecimento do professor quanto ao estudo da infância na obra de Guimarães Rosa, por isso, dias depois do evento, entramos em contato por e-mail com ele, interpelando-o sobre algum texto de sua autoria sobre a infância na obra de Guimarães Rosa. Ele nos respondeu prontamente, mas infelizmente não tinha nada escrito, diretamente, sobre o assunto, no entanto nos indicava algumas leituras. Dentre os textos indicados, estava *O menino na Literatura Brasileira* (1988). Esta obra foi adquirida num sebo, pela internet, pois assim como o primeiro texto do *corpus* não a encontramos nas prateleiras das bibliotecas públicas das universidades e escolas nas quais procuramos. Enfim, para nossa agradável surpresa, a primeira análise do livro de Vânia Maria Resende é “A trajetória do menino nas estórias de Guimarães Rosa”.

O terceiro e último texto também tem uma história de encontro. Sabendo que a PUC Minas realizou alguns seminários internacionais, especificamente, sobre Guimarães Rosa, entramos em contato, via e-mail, com o Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros (CESPUC) da PUC Minas, situada em Belo Horizonte. No contato pedimos algum periódico, análises, textos críticos que tratassem da temática da infância na obra de Guimarães Rosa. Não nos decepcionamos. Do CESPUC, recebemos, pelo correio, quatro publicações, três edições de

*Veredas de Rosa*, respectivamente de 2000, 2003 e 2007 e um exemplar da *Scripta*, revista do programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC, edição especial do III Seminário Internacional Guimarães Rosa, lançado no segundo semestre de 2005.

Ao consultar as publicações recebidas do Cespuc, constatamos que a Revista *Scripta* não trazia nenhum texto que pudesse colaborar com o estudo da temática da infância, entretanto *Veredas de Rosa* (2000) comportava cinco análises de nosso interesse: “A infância da palavra: um estudo comparado das personagens infantis em dois contos de Guimarães Rosa e Mia Couto”, de Ana Cláudia Silva; “O infantil na escrita de Guimarães Rosa: uma leitura de “As margens da alegria” e “Os cimos””, de Ana Maria Clarck Peres; “O conto de lá ou a criança: a criação”, de Arnaldo Saraiva; “Manuelzão e Miguilim, de João Guimarães Rosa”, de Lázaro Barreto; e “Imagens da infância em Fernando Pessoa e em Guimarães Rosa”, de Maria de Lourdes Soares. Em *Veredas de Rosa II* (2003) encontramos um texto compatível com a temática da infância: “O circo do miudinho: Guimarães Rosa e a poética do pequeno”, de Adriana Lisboa. Enquanto *Veredas de Rosa III* (2007) traz dois textos que chamaram a atenção: “Da Serra do Mim à Serra da Estrela: um passeio mágico pelas mãos das crianças de Guimarães Rosa e Virgílio Ferreira”, de Jorge Valentim, e “Miguilim e o “peso do ser””, de Luís Carlos Christófori e Francis Paulina Lopes da Silva.

Após a leitura atenta dos oito títulos citados, “O infantil na escrita de Guimarães Rosa: uma leitura de “As margens da alegria” e “Os cimos””, de Ana Maria Clarck Peres, juntou-se às outras duas críticas, completando o *corpus* desse trabalho.

Discorreremos inicialmente sobre cada um dos textos separadamente e em seguida aparecem, lado a lado, comparativamente, no intuito de verificar quais as particularidades do assunto que foram abordadas por cada autora. Em princípio, o que essas autoras têm em comum é a leitura que empreendem segundo a perspectiva do enfoque dado à infância na narrativa de Guimarães Rosa.

Henriqueta Lisboa justifica a escolha do “motivo infantil na obra de Guimarães Rosa” para tecer considerações, enaltecendo a “importância liminar e até fundamental” (2009, p.95) da infância na obra desse autor. Ela atribui “a presença constante e pertinaz da infância” (2009, p.95) ao conjunto da obra de Guimarães Rosa e não exclusivamente aos textos que trazem a criança como personagem. Para Lisboa, Guimarães Rosa possui a “faculdade de prolongar a infância” (2009, p.96), independente da complexidade da trama narrativa. E ainda:

Há uma aura de tresloucada candura ao longo de suas páginas as mais realistas. A alegria inexplicável das cousas amanhecidas, a descoberta da natureza, o

despontar do pensamento através de palavras anteriores à lógica, a trepidação dos diálogos, o fluxo e refluxo dos monólogos, o jogo das metáforas, a própria filosofia matreira dos primitivos, personagens de sua dileção, os quais devem o que pensam ao que veem, tocam e degustam, as fontes ocultas no magma em potencial, o bárbaro e o primevo, tudo isso remonta à infância do autor (LISBOA, 2009, p.95-96).

Lisboa declara que Guimarães Rosa tem uma “natureza infantil” que permeia toda sua obra. “Rosa é um criador delirante, [...] porque possui o sentimento da infância” (LISBOA, 2009, p.96), diferente de outros renomados escritores brasileiros, como Machado de Assis e Graciliano Ramos, este tendo escrito uma obra intitulada *Infância* (1945), conservou a linguagem enxuta. Autor que tem semelhança com Guimarães Rosa quanto à infância, para Lisboa, é Mário de Andrade. Segundo ela: “A alegria de viver e de criar, a faculdade de expandir-se no jorro abundante das palavras, o dinamismo estilístico levado às raias da ingenuidade, certas expressões de mato verde são peculiares aos dois” (LISBOA, 2009, p.96).

“Primitivo e elaborado”: é assim que Lisboa caracteriza a produção literária de Guimarães Rosa. Primitiva por voltar às origens, à infância das coisas, retorno aos sentimentos e às sensações. Quanto a ser “elaborada”, isso se deve à sua habilidade com outras línguas e sua erudição presentes em sua escrita.

A primeira obra comentada por Lisboa é a novela “Campo Geral”, por considerá-la a “biografia da infância, em sentido genérico”. *Miguilim*, título atual de “Campo Geral”, é, segundo Lisboa, a representação da dramática passagem da infância para outra fase da vida. Henriqueta não deixa de falar sobre os “traços autobiográficos” dessa obra. Segundo ela:

Se observarmos o comportamento de Miguilim em diferentes ensejos, seu psiquismo, intuições e reações, experiências afetivas, reflexões mentais, problemas morais, deslumbramento diante da natureza, apreensiva sensibilidade, fascinação pelas sete cores, desejo de compreender e ser compreendido, pudor no sofrimento, faculdade de contenção, fantasias despautadas, chegamos à conclusão tranquila de que se trata de um menino poeta (LISBOA, 2009, p.99).

Lisboa comenta os principais acontecimentos de *Miguilim*, obra de “gênero indefinível, em que persiste e sobrevive a infância pela intensidade com que se projetam os estados de alma do autor, pela animação de suas imagens, sutileza de sugestões, justeza de expressão” (2009, p. 100). Para essa autora, *Miguilim* apresenta um “processo estilístico de nivelamento com o estágio infantil” (LISBOA, 2009, p.101).

Outro texto de Guimarães Rosa analisado por Lisboa, pelo viés da infância, é o conto “Nenhum, nenhuma”, de *Primeiras Estórias*, comparando-o com “Campo Geral”. Assim:

Esse processo estilístico de nivelamento com o estágio infantil não se repete no conto mágico de *Primeiras estórias*. “Campo Geral” é vivência no passado; “Nenhum, nenhuma” é revivescência no presente. O primeiro é a plenitude de um capítulo da vida humana; o segundo, a restauração de um antigo estado lírico. [...] A primeira visão é realista; a segunda, idealista, ou melhor, super-realista. Porque as coisas do coração estão acima e não fora da realidade. Classificam-se as duas páginas de Rosa nessa dupla situação: “Campo Geral” dentro da órbita objetiva, “Nenhum, nenhuma” em esfera subjetiva. Divergem na substância e na estrutura (LISBOA, 2009, p.101).

As obras de Guimarães Rosa analisadas por Henriqueta Lisboa são consideradas por ela como as “de maior autenticidade e profundidade [...] Reunidos o cândido Miguilim e o Menino saudoso, surpreende-se, em síntese, toda uma extraordinária sensibilidade poética” (2009, p.102).

Já em “A trajetória do menino nas estórias de Guimarães Rosa”, Vânia Maria Resende começa conceituando as histórias criadas por Guimarães Rosa. Para explicar essas histórias, a autora transita pelo espaço do “universo rosiano”, que “contém rumos inaugurais” (RESENDE, 1988, p.26). Resende aproxima as concepções de sonho e da infância e demonstra como “Guimarães Rosa aproximou os dois.” Para ela: “A concepção mítica da criança favorece o escritor a inventar estórias. “Um certo Miguilim”, personagem da estória, símbolo do homem no estágio inicial da sua aprendizagem, na travessia existencial” (RESENDE, 1988, p.30).

Resende vai montando a infância rosiana a partir da costura de vários textos de Guimarães Rosa. Ela inicia sua análise com a obra *Tutaméia* (1967), em que “na perspectiva do supra-sentido” surge o Menino. Na sequência ela estuda a obra *Miguilim* e comenta: “As margens da Alegria” e “Os Cimos”, de *Primeiras Estórias*, passando pelo conto “Nenhum, Nenhuma”, também de *Primeiras Estórias*, até entrar no mundo de “A Menina de Lá”, da mesma obra, acrescentando “que não esgotamos as estórias rosianas, em que o Menino segue viagem contada em poesia. “Estória Nº 3”, “Estoriinha” e outros mágicos contares [...]” (RESENDE, 1988, p.44).

No conto “Nenhum, Nenhuma”, o foco foi posto na difícil tarefa de deixar a infância. Ainda em *Primeiras Estórias*, receberam atenção particular os contos “As Margens da Alegria” e “Os Cimos”, primeiro e último texto da obra. Pela grande aproximação que existe entre eles, em termos temático-estruturais, nos interessou uma leitura em paralelo, nos quais: “O espaço, como está sendo tratado, se identifica à própria infância” (RESENDE, 1988, p.33). Na análise desses contos, Resende conclui:

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

No conto “A Menina de Lá” “aparece, como personagem, uma menina diferente do comum das pessoas, devido a sua pureza e à sensibilidade marcante” (RESENDE, 1988, p.43). Nessa diferença entre Nhinhinha e outras crianças, segundo Resende, a personagem está mais próxima da loucura que do mito da infância, “essencialmente poética e fantástica”.

No trabalho de Ana Maria Clark Peres, “O infantil na escrita de Guimarães Rosa – uma leitura de “As margens da alegria” e “Os Cimos””, como o título sugere, faz-se análise dos dois contos de Guimarães Rosa. O estudo vale-se “da ótica da psicanálise lacaniana” (PERES, 2000, p.47) e não analisa um infantil temático, “[...] mas estrutural. Levando em conta o conteúdo lacaniano de *fantasma fundamental*, [...] a “verdade” da “criança”, a *verdade fantasmática*, ou, em outros termos, aquilo que de mais *infantil* há em cada um de nós” (PERES, 2000, p.46-47). A pesquisadora acredita numa “específica concepção de “criança” enquanto *sujeito do inconsciente*” (PERES, 2000, p. 47). Nessa concepção,

[...] o fantasma se apresenta sob a forma de uma série de construções, encoberto tantas vezes por fantasias, versões diferenciadas de uma mesma busca de gozo. Paradigma que revela a “verdade” do sujeito (criança), escritamatriz e encenação primitiva na qual se apóia o seu desejo, poderíamos considerar essa montagem fundamental, ou melhor, a “verdade fantasmática”, como o que de mais *infantil* há em nós, situando-a no princípio da criação artística (PERES, 2000, p.47).

A manifestação da infância, para Ana Maria Clark Peres, ocorre nas construções fantasmáticas, de diversas maneiras: “Júbilo, excitação, leveza de folha a cair, afago, proteção, doçura, concordância de afetos, espécies diversas de satisfação – “sem limites”. Voa “supremamente”: no alto, no clímax. “Inteiro” em sua boa brincadeira” (PERES, 2000, p.48).

Ana Maria Clark Peres identifica nos contos “As margens da alegria” e “Os Cimos” a evasão da infância na ausência de

[...] construções fantasmáticas nesse confronto com o Real, “impedida emoção”: os limites do corpo mais estreitos que os limites do desejo. Ao desvelar o “possível de outras adversidades”, o Menino depara com o impossível no “mundo maquinal”, “hostil espaço”. Novos cortes se instauram: o mato, a árvore “que morrera tanto”. “Saudade abandonada”, “incerto remorso” – “tudo se amaciava na tristeza” (PERES, 2000, p.49).

Ana Maria Clark Peres enaltece, ainda, a capacidade criadora de Guimarães Rosa que conduz a infância na obra como “a luzinha verde, o vagalume! Re-petição: no quadro da demanda, o desejo se expressando. Provisória, a Alegria. Nessa nova relação com o Outro, prenúncio de outras ficções [...], repetição que tece a realidade e a vida” (PERES, 2000, p.49). E conclui, a partir da análise dos contos, a pertinência da infância em Rosa, na “Reinvenção constante, a margear o Real: um *estilo*” (PERES, 2000, p.50).

Traçando um paralelo entre as três leituras críticas da infância nas obras rosianas, constatamos a mesma preocupação das autoras em não se prender à personagem criança; a pouca idade das personagens não é ignorada, mas não é isso que faz delas dignas representantes da infância, o que as torna infantis é a posição da criança com relação aos seus sentimentos, às outras pessoas e à vida. Nesse sentido, nas críticas notamos uma análise de cunho poético. Constatamos no conjunto dos textos analisados a valorização e a aprovação à escrita de Guimarães Rosa no que tange ao infantil.

Em “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”, Henriqueta Lisboa observa que a infância é um tema fundamental na obra de Guimarães Rosa e que essa visão de mundo parte da alma do artista Guimarães Rosa, que de “forma poética, revela a presença constante e pertinaz da infância.” (LISBOA, 2009, p.95). Lisboa considera que a aura da obra rosiana “remonta à infância do autor” e que ele tem “a faculdade de prolongar a infância” assemelhando-se às crianças, pois para a autora, ele “ultrapassa os limites da realidade em seus raptos criadores” (LISBOA, 2009, p.96).

Em concordância com o texto de Henriqueta Lisboa, Vânia Maria Resende cita a originalidade da criação literária rosiana, que contém rumos inaugurais, envolta por estórias ricas de poesia e fantasia. Guimarães Rosa apropria-se do “pensamento primitivo da criança [...] remetendo-se à realidade de pureza poética que tal pensamento fabrica” (RESENDE, 1988, p.27), pois “o escritor, pronto a ver a vida com olhos de sonho e de infância” (RESENDE, 1988, p.29) aproveita as imagens fantásticas armazenadas no inconsciente. Analisando os textos de Lisboa e Resende, encontramos aspectos em que ambas concordam, como a linguagem poética e a forma como ambas veem a forte relação de Guimarães Rosa e da infância, que para elas não é apenas escrita, mas também vivida pelo autor.

O texto de Ana Maria Clark Peres difere dos outros dois ao ser escrito pelo viés da psicanálise e por analisar a estrutura dos contos rosianos sem se deter na visão de mundo da personagem criança. Em sua análise, Peres conceitua a criança como “sujeito do inconsciente” e caracteriza o infantil como fantasma, termo atribuído pela autora segundo o foco psicanalítico,

que indica o que de mais íntimo há no sujeito, em outras palavras, a “encenação do Real”, para disfarçar/esquecer a falta de algo, a incompletude, o vazio existencial, e “tecer a trama da realidade e suportar o real” (PERES, 2000, p.47). Para Resende, o sentido do universo rosiano só se alcança pelo supra-senso, nas fronteiras do imaginário. A força inventiva de Guimarães Rosa subverte o valor das coisas, deslocando-as da perspectiva habitual. “É na perspectiva do supra-sentido que o Menino surge” (RESENDE, 1988, p.27), questionando a coerência instaurada pelo senso-comum.

Para Lisboa: “Não importa o que o Menino viu ou deixou de ver, mas o que ele pressentiu, imaginou, idealizou e aureolou, pelo condão de sua própria sensibilidade.” (LISBOA, 2009, p.101). A sinestesia é vista por Lisboa como a mais forte marca da infância na personalidade de Guimarães Rosa, pois “as coisas do coração estão acima e não fora da realidade” revividos na “extraordinária sensibilidade poética” presentes na infância rosiana.

Resende observa a identificação da personagem Miguilim com Guimarães Rosa, na qual o escritor utiliza-se de um processo metalinguístico, pois o menino de “Campo Geral”, assim como Guimarães Rosa, é inventor de histórias, produtor de literatura e a narração em terceira pessoa pelo ângulo infantil determina a comunhão do narrador com a personagem. Resende e Lisboa concordam quanto

[...] à identificação que ocorre do escritor com o Menino, ambos aptos a criar estórias e a fazer de conta, vivendo realidades superiores à convencional. Tanto o ponto de vista do narrador “com” o Menino, como a sua linguagem, carregada da percepção sensível e da magia infantil, denotam o proveito que o escritor conseguiu tirar das fontes de ludicidade: os primórdios do homem servindo à elaboração artística e lúcida de uma visão caótica e fantástica, depositária de símbolos, mitos e fantasias que unem duas pontas – distanciadas pelo tempo e reatadas pela arte – a da infância da criança e a da maturidade do escritor (RESENDE, 1988, p.32).

A obra “Campo Geral” é destacada por Lisboa, que lhe confere o título de “biografia da infância”, em que “os traços autobiográficos estão nítidos” (LISBOA, 2009, p.99). Para ela, Guimarães Rosa “mergulha por completo” no mundo que o inspira, o mundo da iniciação e que o estilo de Guimarães Rosa é um ato instintivo e emotivo. Ela alerta sobre o perigo da imaginação criadora nos processos da memória, pois: “De alguns vagos elementos pode renascer algo mais forte do que aquilo que desapareceu” (LISBOA, 2009, p.98).

Lisboa discorre ainda sobre a forma revolucionária da construção do conto-poema “Nenhum, nenhuma”, que termina “convenientemente realista, em corte insípido, como se fosse o término da própria infância” (LISBOA, 2009, p.98). Neste aspecto os textos de Henriqueta

Lisboa e Ana Maria Clark Peres relacionam-se, pois comungam da ideia de que a estrutura do texto rosiano é parte da própria narrativa. Ambas refletem a escolha de Guimarães Rosa pela linguagem, mas também pela forma escolhida por ele para escrever.

Peres enxerga, nos contos analisados, “construções fantasmáticas” (PERES, 2000, p.47), das quais a personagem criança se utiliza para disfarçar as faltas e dificuldades encontradas na realidade da narrativa. Todavia, ao mesmo tempo em que tentam esconder, revelam mais claramente estarem presentes pela necessidade de serem disfarçadas e esquecidas. Para Peres, no texto “As margens da alegria” as manifestações fantasmáticas estão presentes na personagem menino, desde o início do conto, a partir da fantasia, do sonho e da ilusão de que a alegria não teria fim. Quando o menino defronta-se com uma realidade contraditória, que traz desgosto, não “há mais construções fantasmáticas nesse confronto com o Real” (PERES, 2000, p.49), ou seja, ao deparar-se com as dificuldades da vida, reveladas por expressões como mundo máquina, hostil espaço, tristeza, neste momento o que há de mais infantil também é deixado pelo menino. Entretanto, Peres identifica que no final da narrativa a personagem retoma uma provisória alegria, entendida por ela como uma “nova relação com o Outro” (PERES, 2000, p.49).

Dos meninos rosianos, Resende também dá visibilidade para a personagem dos contos “As margens da alegria” e “Os Cimos”. Nesses contos a viagem do menino é analisada como a progressão da pessoa humana através da experiência. Assim como Peres, Resende comenta a trajetória do menino nos contos, em que o processo se dá por três momentos importantes, em “As margens da alegria” há um equilíbrio inicial, passando depois por um desequilíbrio e encerrando com a volta de um equilíbrio relativo, esse equilíbrio está relacionado com o estado emocional do menino-personagem.

No conto “Os Cimos”, Peres identifica que a falta/vazio, está presente no início do texto, desta forma, a construção da personagem é inversa, a personagem criança começa a narrativa sem a presença de construções fantasmáticas, em seguida passa para as construções provisórias e por fim o menino está repleto de “produções imaginárias” (PERES, 2000, p.50). Peres termina sua análise concluindo que a falta/vazio presente na personagem criança no final do conto “As margens da alegria” é retomada no conto “Os Cimos” para ser preenchida pela fantasia que retorna para “bordejar o Real” (PERES, 2000, p.50) e reavivar a infância.

Para Resende, no conto “Os Cimos”, também ocorre o processo, mas é inverso, havendo um desequilíbrio inicial e transcorrendo para o equilíbrio final. Para ela, o espaço nestes contos, se identifica à própria infância, sendo um mundo mágico. Resende comenta também a presença dos elementos simbólicos construídos para expressar a tristeza e a alegria do garoto nos dois

contos. Diferentemente de Peres, Resende defende que, no final do conto “Os Cimos”, se estabelece no menino um equilíbrio profundo, em que ele aceita a inconstância entre o sonho e a realidade, ou mundo interior e mundo exterior, descoberto e vivido em suas viagens, levado pelo tio “responsável pela iniciação do Menino na vida, leva-o ao sonho, viajando de avião, e o devolve à realidade” (RESENDE, 1988, p.43). E ainda, segundo Resende, nessa realidade o menino adquire uma nova visão, “aceitando a vida como ir e vir de sorrisos e mistérios, alegrias e tristezas, asperezas e maravilhas, trevas e luz, ilusão e desencanto” (RESENDE, 1988, p.43).

As considerações de Lisboa, Resende e Peres dialogam, percorrendo o mesmo sentido: o da mágica composição da infância na obra de Guimarães Rosa. Elas, todavia, escrevem de forma bem particular, pois cada uma acredita ter como ponto de chegada uma parcela da compreensão desta faceta do mundo rosiano, repleto de enigmas e sempre aberto a novas perspectivas. Aproveitamos o ensejo para, no próximo capítulo, colaborar com a crítica da infância da obra do autor de *Grande Sertão: Veredas*.

## CAPÍTULO III

### A INFÂNCIA REVISITADA

#### 3.1 O universo infantil em *Manuelzão e Miguilim*<sup>2</sup>

Quando um espaço é um valor – e haverá maior valor que a intimidade? – ele cresce.

Gaston Bachelard

Sobre o universo infantil, a literatura revela diferentes olhares, mais atentos e profundos, que podem ajudar a compreender a infância, essa fase tão delicada quanto complexa. Uma dessas amostras está na novela “Campo Geral”, de Guimarães Rosa, em que as personagens crianças são caracterizadas com suas particularidades.

Além do protagonista Miguilim, que tem oito anos, outras crianças estão entre as personagens principais de “Campo Geral”, sendo elas irmãos do protagonista: Tomezinho, “que só tinha quatro anos, menino neno [...] escondia tudo, fazia igual como os cachorros” (ROSA, 2001, p.32-33), “ninguém podia com Tomezinho” (2001, p.75); a Chica: “era tão engraçadinha, clara, mariolinha, muito menor do que Drelina, mas era a que sabia mais brinquedos, botava todos para rodar de roda, ela cantava tirando completas cantigas, dansava mocinha” (2001, p. 39); Drelina, “a mais velha” (2001, p.32); e Dito, “a pessoa melhor” (2001, p.39).

As impressões sobre o espaço que os rodeia é precisamente infantil. A história revela a perspectiva das crianças, são elas que dão as impressões sobre os adultos com quem têm contato. De uma forma simples e clara, sem rodeios, numa linguagem também apropriada para a infância, com um vocabulário próprio, destacam os acontecimentos importantes para as crianças, como as brincadeiras, os animais de estimação, as incompreensões dos adultos, a relação com os familiares, como o amor incondicional pela mãe e o medo do pai.

---

<sup>2</sup> Guimarães Rosa explica para seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, as mudanças na 3ª edição de *Corpo de Baile*. Nas duas primeiras edições, 1956 e 1960, essa obra era um único livro, composto por quatro novelas (ou romances), no qual figuravam “Campo Geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”, além de três contos: “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-bronze”. Para a 3ª edição, no decurso de 1964, a obra foi dividida em três volumes. Três livros autônomos. O primeiro: *Manuelzão e Miguilim* (com “Campo Geral” e “Uma estória de amor”). As duas novelas mantêm seus respectivos títulos; o título do livro apenas apanha e junta as personagens principais de uma e de outra). O segundo livro é *No Urubúquaqua no Pinhém* (com “O recado do morro”, “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”). E o último volume, batizado de *Noites do sertão* (com “Dão-Lalalão” e “Buriti”).

Ao lermos “Campo Geral”, encontramos mais do que personagens crianças, a obra está toda envolta no universo infantil, as personagens são dotadas de uma sensibilidade no olhar, no pensar e no sentir próprias da criança. Nesse espaço há uma cumplicidade entre a vida das personagens infantis e o narrador que, projetando-se em terceira pessoa, atua discretamente como defensor e advogado dos infantes ao longo da narrativa. Numa aura de delicadeza, o narrador emprega uma linguagem mergulhada no sentimento da infância, capaz de nos conduzir a um mundo distante, “longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm” (ROSA, 2001, p.27). Assim, lentamente, no território da mente, a partir de imagens singulares e de uma linguagem primitiva, o leitor sucumbe na “busca do tempo perdido, causa e fim de toda poesia verdadeira” (RÓNAI, 2001, p.25).

Reencontramo-nos nas imagens de “Campo Geral”, no tempo perdido, localizado em algum lugar do passado. Conforme afirmou Agamben, “[...] a mente humana tem a experiência do tempo mas não a sua representação, ela necessariamente concebe o tempo por intermédio de imagens espaciais” (2005, p.110). Desta forma, o espaço torna-se responsável pelas imagens que se formam em nossa memória, e assim a recordação configura-se em algum cenário, preferencialmente idealizado.

Segundo Bachelard, nossas lembranças de criança estão em algum lugar, onde “o espaço retém o tempo comprimido” (BACHELARD, 1993, p.27). Numa relação aparentemente oposta, nossa mente comprime o tempo e amplia o espaço da infância, isso ocorre porque “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências” (BACHELARD, 1993, p.29). Por não termos como definir o tempo das recordações da infância, Guimarães Rosa não o delimita na obra, como por exemplo, no trecho “aqueles dias passaram muito bonitos, nem choveu: era só o sol, e o verde, veranico” (ROSA, 2001, p.102). Nesse fragmento o narrador não diz quantos dias transcorreram, o bom tempo evolui pelo olhar do menino, o espaço explorado em suas possibilidades, pelas personagens, faz o enredo evoluir, as transformações ocorrem no lugar e não no tempo. Nos episódios mais tristes do enredo, pelo contrário, os dias passam muito lentamente, cansam Miguilim, que se vê preso a um espaço limitado, como depois da morte do irmão Dito, em que “todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer. Miguilim tida sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar. [...] ele estava cansado. Cansado e como que assustado. Sufocado. [...] Os lugares, o Mutúm – se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos” (ROSA, 2001, p.122).

Miguilim, que vive no Mutúm, lugar alongado nos Gerais, não fazia distinção do que era um lugar feio de um lugar bonito, mas mesmo assim chegou às suas próprias conclusões

sobre o lugar onde morava a partir do depoimento de duas pessoas. Depois de analisar a opinião da mãe, pessoa próxima e aparentemente influente nas decisões de uma criança, e comparar com a opinião de um estranho, Miguilim, com grande sensibilidade, conclui que o homem estranho é que tinha razão, pela maneira como ele tinha falado, o Mutúm é um lugar bonito. O grande amor que Miguilim nutre pela mãe não é suficiente para que ele concorde com os pensamentos dela:

No fundo de seu coração, ele não podia, porém, concordar, por mais que gostasse dela: e achava que o moço que tinha falado aquilo era que estava com a razão. Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutúm – nem ele sabia o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum; e pelo contrário de sua mãe – agravada de calundu e espalhando suspiros, lastimosa. No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo (ROSA, 2001, p.14-15).

O Mutúm, lugar “no meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra” (ROSA, 2001, p.27), é o cenário ideal para o início da experiência da vida, espaço não delimitado, amplo e desconhecido, pronto para ser explorado. Mais que o espaço físico, em “Campo Geral”, no interior dos Gerais, há a vida para ser desvendada. Após a apresentação do Mutúm, o enredo volta-se para as recordações de Miguilim que, com oito anos, lembra-se de passagens de quando era ainda mais novo; lembra que “tinha nascido ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado Pau-Rôxo, na beira do Saririnhém.” (ROSA, 2001, p.30). Quanto ao retorno memorial ao lugar de origem, segundo Bachelard:

Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens. [...] Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida (BACHELARD, 1993, p.26).

As recordações de Miguilim são “tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho” (ROSA, 2001, p.31). Nas lembranças da personagem Miguilim ressoam a força do devaneio da poesia expressas, por exemplo, neste trecho: “[...] na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas – cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha” (ROSA, 2001, p.31). As recordações de Miguilim

são mais sonho que lembrança, ou melhor, são pura poesia, repleta de sinestesia, são memórias “[...] de um espaço que não deseja entender-se, mas gostaria sobretudo de ser possuído mais uma vez” (BACHELARD, 1993, p.29). Miguilim tem, portanto, saudade do que sentiu, do que viveu no espaço interno e não do lugar físico, ele enaltece o sentimento, enquanto os fatos tornam-se insignificantes.

O universo infantil é expresso também no externo, no espaço físico, mas principalmente no espaço interno, no que se refere aos sentimentos e aos sentidos. A alma (aura) do texto é infantil, pequeno, delicado, frágil. No universo onde vive Miguilim: “O exterior e o interior são ambos íntimos” (BACHELARD, 1993, p.221).

Como primeiro de um conjunto de sete textos, entre novelas, romances e contos, Miguilim termina a narrativa de “Campo Geral” preparando-se para o início de uma viagem. Portanto, se Miguilim até então tinha nos mostrado o seu mundo particular, entende-se que em outras histórias, ele retornará em outro espaço, até então desconhecido para a personagem, mostrando-nos o resto do seu mundo. No final da narrativa de “Campo Geral”, quando Miguilim vai partir, uma voz ecoou em sua mente: “Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...” (ROSA, 2001, p.152), a repetição dessa frase, no contexto de despedida em que Miguilim se encontrava pode ser interpretado com o sentido de: “Coragem, Miguilim... Coragem, Miguilim...”, o incentivo para que Miguilim seguisse viagem por caminhos desconhecidos.

É pelas impressões do olhar do garoto Miguilim que entramos neste mundo infantil, é ele quem descortina “a imensidão da infância que reside em nós” (BACHELARD, 2006, p.103), por isso fazemos questão de conhecê-lo melhor, com o intuito de saber quem é esta criança e como se posiciona com relação a este mundo que a cerca.

### **3.2 Miguilim: uma personagem rosiana**

Todos eram maiores do que ele, [...] eram grandes demais.

Guimarães Rosa

Ao lermos a novela “Campo Geral”, do livro *Manuelzão e Miguilim*, chama-nos a atenção as impressões de mundo e os valores de determinado personagem, garoto humilde chamado Miguilim. A forma como o narrador nos aproxima da personagem, fazendo-nos conviver com as emoções e brincadeiras da infância, a maneira nova e ao mesmo tempo antiga

de fazer-nos entender as razões de cada sentimento, de cada crença ou ilusão da criança, nos inquieta e nos faz refletir sobre a própria infância e como ela foi construída nesta obra.

O livro *Manuelzão e Miguilim*, o primeiro dos três volumes que compõem *Corpo de baile*, possui um alto grau de cumplicidade com o infante-personagem no decorrer da narrativa. Ao passo que a leitura nos leva além e, ainda que literariamente, começamos a enxergar do mesmo modo como a personagem enxerga o mundo. O texto em análise nos desvenda os limites entre a infância alegre e a outra instância, que é a vida adulta.

No desenvolvimento deste capítulo pretendemos captar a essência da criança na personagem Miguilim, dando ênfase à angustiante necessidade de pertencimento que acompanha o ser humano independente da idade.

Enquanto vários setores da sociedade ainda veem a criança como ser idealizado e universal, a literatura amplamente tem se ocupado da infância por outro prisma, revelando o infante em toda sua complexidade e completude. Uma obra que colabora para a desmistificação da criança que foi “produzida pela indústria e vendida pelo comércio” é “Campo Geral”, novela de abertura do livro *Manuelzão e Miguilim*, de Guimarães Rosa. A obra apresenta a vida desse menino, chamado Miguilim, a personagem criança que abre a mente e o coração enquanto montamos seu quebra-cabeça identitário, formado de peças bem singulares, que se encaixam formando a criança inteira.

Dentro do viés da singularidade que é conferida ao ser humano, trataremos da personagem Miguilim: menino ingênuo, medroso, pobre e morador do Mutúm, que passa por várias situações complicadas e difíceis, as quais normalmente são evitadas na narrativa infantil, mas que claramente provocam o leitor a repensar a infância do modo como tentam convencionalmente promovê-la: como um período absolutamente tranquilo, fácil e bonito.

Na obra protagonizada por um menino de oito anos, a análise é realizada sob o prisma central da construção da identidade da personagem-criança, ressaltando suas principais características: seus medos, suas alegrias, suas tristezas, suas escolhas e frustrações e fatos marcantes que contribuem para seu amadurecimento, tido inicialmente como precoce ou avaliado com estranheza, considerando o ideal de infância que insistimos em deter. “Campo Geral” capta o espírito do indivíduo, através do processo de estranhamento. Estranhamento esse que é sentido no rompimento dos paradigmas convencionais.

Um menino não idealizado, com suas preferências e suas fraquezas, desejos e uma forma curiosa de entender a realidade, que busca ser compreendido como ser pertencente ao meio e ao mesmo tempo diferente, posto que único como cada um dos seres humanos, com suas

particularidades. O desejo de Miguilim em fazer parte, atuar e reconhecer-se em um grupo está vinculado à busca pela identidade.

Identidades são formadas por comunidades, que podem ser por membros que vivem juntos em uma ligação absoluta ou pelo sentimento de pertencimento, por sentir-se aceito, ter voz e vez num determinado grupo. O primeiro fator identitário da criança na obra é a linguagem de Miguilim, que revela aspectos coletivos da linguagem infantil, como no trecho do diálogo com o irmão: “– Dito, você combina comigo para o gato se chamar Reibél?” (ROSA, 2001, p.30).

Miguilim cria uma estratégia de comunicação com o irmão. Essa comunicação entre eles representa aspectos particulares da linguagem infantil, como um código que os identifica como grupo. Roy Wagner explica essa experiência das crianças da seguinte maneira:

As pessoas literalmente se inventam a partir de suas orientações convencionais, e a maneira como essa tendência é contraposta e enfrentada constitui a chave para a sua automanipulação social e histórica, para a sua invenção da sociedade. [...] esse corpo de “concordâncias” a que chamamos “linguagem” – é sempre parte do aspecto coletivo da cultura (WAGNER, 2010, p.168).

Há na personagem o desejo de viver no grupo das crianças, de estar bem com elas, principalmente com aquela com quem mais se identifica: seu irmão Dito. Desejo expresso na seguinte conversa: “– Miguilim você tem medo de morrer? – Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morresse juntos” (ROSA, 2001, p.30); em outra passagem fica ainda mais visível o quanto Miguilim quer estar com o irmão ao declarar que: “Era capaz de brincar com o Dito a vida inteira” (ROSA, 2001, p.53). E Miguilim mais de uma vez perguntou para o irmão se eles poderiam ser amigos para sempre, como uma forma de confirmar a vivência coletiva, de não ser e não estar sozinho. Dessa forma ele se expressa com naturalidade no meio em que lhe é comum, com aqueles com quem se sente seguro para revelar seus segredos.

Dessa convivência, Miguilim recorda com carinho as brincadeiras com os irmãos, ainda enquanto criança fica claro que as brincadeiras são momentos de interesse coletivo, na qual a imaginação colabora para o bem estar dos pequenos, ou seja, a criança brinca e interage com os seus pares porque é bom e prazeroso, por uma questão de escolha e não porque é submetido a isso, é uma questão de opção: “[...] ali a gente brincava de esconder” (ROSA, 2001, p.17).

Evidências da coerência da personagem com sua faixa etária transparecem também nos medos, nas fraquezas, nas incertezas da personagem; exemplo dessa fragilidade está na

passagem em que Miguilim mostra-se inseguro e indefeso perante as contradições da vida: “Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado” (ROSA, 2001, p.86). Miguilim torna-se incapaz de alguma atitude, não tem condições de reagir nas ocasiões em que o pai briga com a mãe e a ofende, tem medo da mãe apanhar, e sente-se completamente indefeso ao refletir que “[...] o pai não devia de dizer que um dia punha ele Miguilim de castigo pior, amarrado em árvore, na beirada do mato. Fizessem isso, ele morria da estrangulação do medo? Do mato de cima do morro, vinha onça” (ROSA, 2001, p.24).

Como exemplo da carência de Miguilim, temos o trecho em que ele fica feliz porque: “Quando Pai caçoava, então era porque Pai gostava dele” (ROSA, 2001, p.86), apresentando que a criança tem a dependência sentimental dos genitores. Miguilim aproveita as poucas oportunidades de demonstração de atenção por parte do pai para ressaltar que no fundo era amado por ele, ou seja, esse carinho é importante para Miguilim.

Em geral a fraqueza da personagem Miguilim consiste no fato de ser criança, por não sentir-se inserido no grupo dos adultos, do qual “Miguilim mesmo começava medo, trás do que ouvia, que nem pragas... Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes” (ROSA, 2001, p.28), e no qual não tem voz ativa, pois na condição de criança não tem oportunidade de expor suas ideias ou seus sentimentos.

A necessidade de buscar a identidade da criança na sociedade moderna dá-se pela evidência de que os indivíduos pertencentes a esse grupo fazem parte dos que foram marginalizados pela globalização, considerados desimportantes para o processo de construção da realidade, do presente e do futuro. Dependendo do ângulo que se observa, parece até desnecessário definir a identidade da criança, já que parece tão claro que toda criança é um ser em desenvolvimento, que não sabe bem o que quer e que depende do adulto sob todos os aspectos. Porém, como cita Benedetto Vecchi na introdução do livro *Identidade*:

A política de identidade, portanto, fala a linguagem dos que foram marginalizados pela globalização. Mas muitos dos envolvidos nos estudos pós-coloniais enfatizam que o recurso à identidade deveria ser considerado um processo contínuo de redefinir-se e de inventar e reinventar a sua própria história (VECCHI *apud* BAUMAN, 2005, p.13).

Além dos medos das pessoas grandes e das fatalidades da vida, Miguilim guardava os medos criados pela imaginação, pelo poder da criação, na qual percebemos a presença do imaginário infantil, não encontrada no mundo adulto “equilibrado”, por conta das convenções sociais: “Cuidava de outros medos. Das almas. Do lobishomem revirando a noite, correndo

sete-portelos, as sete-partidas. Do Lobo-Afonso, pior de tudo. Mal, um ente, Seo Dos-Matos Chimbamba” (ROSA, 2001, p.80).

A imaginação fértil e constante de Miguilim é um dos pontos fortes da construção da identidade infantil, um dos pontos mais elementares da diferença entre uma criança e um adulto. A criação de brinquedos e a invenção de histórias são particularmente atitudes que permeiam o universo da criança, promovem a liberdade própria dessa fase, encontrada na alegria de Miguilim que “[...] contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior” (ROSA, 2001, p.104).

A personagem central de “Campo Geral” afere valores a objetos e seres que não têm valor comercial, aquilo que passa invisível ao olhar adulto: “Olha quanto mijá-fogo se desajuntando no ar, bruxolim deles parece festa! Inçame. Miguilim se deslumbrava” (ROSA, 2001, p.78). Entre as coisas que Miguilim mais valoriza estão os passarinhos e seus brinquedos,

os tentos de olho-de-boi e maria-preta, a pedra de cristal preto, uma carretilha de cisterna, um besouro verde com chifres, outro grande, dourado, uma folha de mica tigrada, a garrafinha vazia, o couro de cobra-pinima, a caixinha de madeira de cedro, a tesourinha quebrada, os carretéis, a caixa de papelão, os barbantes (ROSA, 2001, p.130).

objetos que mostram a diferença de valores entre a vida adulta e Miguilim, rico de imaginação e apegado a bens de valores muito pessoais.

São objetos que mostram a diferença de valores entre a vida adulta e Miguilim, rico de imaginação e apegado a bens de valores muito pessoais.

A predileção de Miguilim por restos e objetos desprezados para fazer de brinquedo é próprio da criança, que de certa forma se identifica com as sobras, com o que os adultos não dão importância. Ela mesma faz parte desses detritos, como destaca Benjamin:

Trata-se do preconceito de que as crianças são seres tão distantes e incomensuráveis que é preciso ser especialmente inventivo na produção do entretenimento delas. É ocioso ficar meditando febrilmente na produção de objetos – material ilustrado, brinquedos ou livros – que seriam apropriados às crianças. Desde o Iluminismo é esta uma das mais rançosas especulações do pedagogo. Em sua unilateralidade, ele não vê que a Terra está repleta dos mais puros e infalsificáveis objetos da atenção infantil. E objetos dos mais específicos. É que crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que

o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande (2002, p.57-58).

Outro aspecto que contribui para a promoção do infante na obra é o das alegrias de Miguilim, que são resultado de sua maneira de enxergar a realidade e também da influência do irmão Dito, que dizia sempre para Miguilim viver alegre, incentivando-o a ter sempre pensamento positivo. Parece que o irmão de Miguilim tem medo que ele deixe a espontaneidade dos pequenos e amadureça cedo, considerando que, se Miguilim não fosse alegre não conseguiria superar as surpresas da vida, tentando dizer que sem a alegria a criança de Miguilim não sobreviveria.

Os momentos de alegria são festejados: “Miguilim por um seu instante se alegrou em si, um passarinho cantasse, dlim e dlom” (ROSA, 2001, p.84). Situações aparentemente comuns tornam-se especiais para Miguilim: “No outro dia, foi uma alegria: a Rosa tinha ensinado o papagaio Papaco-o-Paco a gritar, todas às vezes: – “Miguilim, Miguilim, me dá um beijim!”” (ROSA, 2001, p.95). Um trecho especialmente importante é o encerramento da narrativa, momento em que Miguilim lembrou que seu irmão Dito dizia: “Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...” (ROSA, 2001, p.152).

Outro sentimento que tem participação especial no enredo da personagem de “Campo Geral” e na vida das crianças é o luto. E como nos identificamos com a literatura através do sentimento, foi seguindo esse caminho que Samy Molcho, em *A Linguagem Corporal da Criança*, afirmou que:

A criança deveria encontrar uma expressão própria para sua mágoa. O consolo não deve limitá-la, pois muitas vezes ela também quer chorar seu luto ou sua decepção. É exatamente a vivência das emoções que tem efeito tranquilizador. A distração é a melhor reação (MOLCHO, 2007, p.173).

Uma das expressões de sentimento mais comum entre as crianças é o choro, livre e em alto e bom som. Sem qualquer receio “Miguilim chorou de bruços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes” (ROSA, 2001, p.21). A “distração”, citada por Molcho, envolve facilmente a personagem Miguilim. Há na obra evidências de que a distração o ajuda muito a aliviar a tensão da perda, no momento, mas não o faz esquecer definitivamente o assunto, como no caso da cachorra: “Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava” (ROSA, 2001, p.21).

Isso era o que pensavam os adultos, mas o texto esclarece que Miguilim não se esquece da cachorra, nem do irmão que morrera e de quem sempre se lembrava.

Miguilim faz uso do choro também ao saber que sua mãe estava sofrendo pela rudeza do pai: “Miguilim brotou em choros. Chorava alto” (ROSA, 2001, p.22). Nesse caso a distração vinha facilmente quando “via as formiguinhas entrando e saindo trançando, os caramujinhos rodeando as folhas, no sol e na sombra” (ROSA, 2001, p.24). No texto, o choro é muitas vezes citado, e citado de forma proporcional à espontaneidade da personagem, sem economias “[...] as lágrimas esparramaram na cara” (ROSA, 2001, p.83).

Continuando a busca pela sensibilidade da criança, notamos que um dos sentimentos ricamente vivenciados por Miguilim é a saudade do irmão Dito: “e mesmo assim, com ele diante perto, Miguilim estava sentindo saudade dele” (ROSA, 2001, p.54). Em outra passagem ele diz: “– Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem de onde, me afrontando” (ROSA, 2001, p.61). Parece que Miguilim pressentia que o irmão morreria, ao contrário do que poderia se pensar, por ele ser apenas uma criança, quando Dito morre Miguilim sofre um luto por um longo tempo e não se esquece do irmão:

Miguilim pegou na mãozinha morta dele. Soluçava de engasgar, sentia as lágrimas quentes, maiores do que os olhos. [...] Mas chorava com mais terrível sentimento era quando se lembrava daquelas palavras da Mãe, abraçada com o corpo do Dito [...] Mãitina era pessoa para qualquer hora falar no Dito e por ele começar a chorar, junto com Miguilim (ROSA, 2001, p.109-114).

Há ainda na obra trechos em que Miguilim é espontâneo, como apenas as crianças são, e confirma não gostar de todos. Há passagens, por exemplo, que a personagem diz que não gosta de Vovó Izidra, e já faz é muito tempo. Ele considerava a Vovó Izidra chata, porque ela brigava com todos, inclusive com a mãe dele. Quanto mais Miguilim crescia menos ele entendia as atitudes dos adultos, tinha nojo deles por “matar tatu com judiação, e aprontado castigo, essas coisas todas, e mandado embora a Cuca Pingo-de-Ouro, para lugar onde ela não ia reconhecer ninguém e já estava quase ceguinha” (ROSA, 2001, p.59).

Ao assumir suas preferências entre as pessoas, os animais e os objetos que fazem parte do convívio dele, Miguilim se diferencia dos adultos ao explicitar mais uma vez seus sentimentos entre os mais queridos: “[...] para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo” (ROSA, 2001, p.20); dentre os irmãos Dito era o mais querido, mas Miguilim amplia

seu carinho ao sentir “[...] pena daquelas roupinhas pobres, as calças do Dito, vestidinho de Drelina” (ROSA, 2001, p.30).

Nas ocasiões de mais carência ou dificuldade “Miguilim gostava pudesse abraçar e beijar a Mãezinha, muito, demais muito, àquela hora mesma... Agora, ele ia gostar sempre de Mãe, tenção de ser menino comportado, obediente, conforme o de Deus, essas orações todas” (ROSA, 2001, p.35). Miguilim também gosta muito do tio Terêz e de uma forma muito interessante diz que a irmã Drelina era bonita de bondade.

As ações e reações da personagem Miguilim justificam a criança que ele representa: um ser em transformação, não pronto nem maduro, porém um indivíduo repleto de particularidades, que se reflete e se enxerga em um grupo em especial, o grupo das crianças. Já é possível identificar a criança que habita Miguilim, mas essa identidade não chega a se completar, ou seja, não é finalizada.

Parafraseando Bauman no livro *Identidade*, as identidades sociais, culturais e sexuais, tornaram-se incertas e transitórias pela sociedade, e qualquer tentativa de solidificar o que se tornou líquido por meio de uma política de identidade seria trabalho perdido, seria como tentar juntar as gotas de água derretidas de uma geleira para tentar refazê-la. Completando esse raciocínio Bauman diz ainda que:

O anseio por identidade vem do desejo de segurança. Ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um-nem-outro”, torna-se ao longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente (BAUMAN, 2005, p.35).

Não seria normal conseguirmos consolidar uma identidade, mas a ideia é encontrar nas características que constroem a identificação da personagem, raízes da infância, e isso é possível ao concluirmos que as crianças têm comportamentos e sentimentos semelhantes entre si e diferentes de outros grupos na sociedade. Como afirma Bauman:

Afinal de contas, perguntar “quem é você” só faz sentido se você acredita que possa ser outra coisa além de você mesmo; só se você tem uma escolha, e só se o que você escolhe depende de você; ou seja, só se você tem de fazer alguma coisa para que a escolha seja “real” e se sustente (BAUMAN, 2005, p.25).

Ao perceber-se como criança e sentir-se diminuído por isso, Miguilim entra num processo de amadurecimento que acontece gradualmente a partir dos acontecimentos significantes que permeiam sua história, o que produz mudanças de comportamento. No início

“Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas” (ROSA, 2001, p.39); algum tempo depois ele reconhece que “Ser menino, a gente não valia para querer mandar coisa nenhuma” (ROSA, 2001, p.47). Quando percebe que o motivo dele não “mandar coisa nenhuma” é ser criança, ele demonstra querer fazer parte de outro grupo, o dos adultos, para o qual ele teria que apresentar outro comportamento. Na luta para conquistar seu espaço Miguilim inicia um período de transição entre a criança que é e o adulto que quer ser.

u

Ao acreditar que podia ajudar no serviço, trava uma batalha contra o medo, ganha coragem, e fala com o pai: “– Pai, quando o senhor achar que eu posso, eu venho também, ajudar o senhor capinar roça” (ROSA, 2001, p. 69). Essa fase de crescimento e amadurecimento de Miguilim é claramente reproduzida no trecho: “Ele bebia um golinho de velhice” (ROSA, 2001, p.77).

De certo ponto da narrativa em diante, Miguilim não chora mais na presença de todos, quer se mostrar forte, começa a esconder os sentimentos e vai perdendo a alegria: “[...] no costume que começava a ter de ter, de sofrer, Miguilim sempre ficava em todo o caso triste-contente” [...] “Todos os dias depois que vieram, eram tempo de doer. Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas e estava no mesmo lugar” (ROSA, 2001, p.110-111).

Nesse momento de mudanças Miguilim passa por novas sensações: “Ele não era ele mesmo. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser” (ROSA, 2001, p.111-112). Ao contrário da criança que não queria crescer, agora Miguilim “queria parecer o homenzinho sério” (ROSA, 2001, p.123). E o derradeiro momento de rompimento com a infância acontece quando Miguilim “ajuntou os brinquedos que tinha, todas as coisas guardadas... e jogou tudo fora no terreiro” (ROSA, 2001, p.130). No instante em que a criança joga seus objetos preciosos, ele sente uma profunda tristeza, pois todo crescimento é permeado de perdas, rompimentos e lembranças.

Segundo Benjamin, para as crianças “os seus brinquedos não dão testemunho de uma vida autônoma e segregada, mas são um mudo diálogo de sinais entre a criança e o povo” (BENJAMIN, 2002, p.94). As palavras de Benjamin denotam a força da expressão da atitude de Miguilim ao quebrar o elo com o brinquedo. Para Miguilim, brincar não o ajudava a ser entendido e respeitado, ninguém prestou atenção em tudo que estava sendo falado através de

seus brinquedos e brincadeiras, até que ele percebe que aquele mundo construído pela imaginação o deixava distante e menor perante os adultos e decide abandoná-lo.

No desfecho, a chegada do Dr. José Lourenço traz uma revelação surpreendente. É essa nova personagem que percebe que Miguilim tinha problemas de visão. Ao emprestar ao garoto seus óculos, permite à criança uma novidade. Seu velho mundinho infantil acaba ganhando uma vista completamente nova, nítida e ampliada. Ao colocar os óculos

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância... O Mutúm era bonito! Agora ele sabia (ROSA, 2001, p.149).

Nessa parte da narrativa Miguilim transpassa a fronteira da infância e sai de casa para a descoberta do mundo. Esse instante singular, para Miguilim, representa a despedida da infância, um rito de passagem. Miguilim, como representante da identidade da criança, nos ajuda a entender que: “Em várias narrativas é sobretudo o olhar infantil, intuitivo, que consegue perceber a eterna recriação do fluir da vida, a novidade de cada instante, a força do futuro” (CHAPPINI & BRESCIANI, 2002, p.234).

No instante que Miguilim percebe-se criança e assume toda a sua identidade, ajuda-nos a entender o que é ser criança e como se sente uma criança que não é compreendida em sua configuração coletiva. Responde-nos porque temos que nos considerar isso ou aquilo, e esclarece que temos a necessidade de nos assumirmos dentro de um grupo e que isso é parte do processo de representação em que vivemos. Temos o desejo de ser, de fazer parte e seguimos um instinto mais forte que as convenções e regras sociais.

A criança é a prova de que nossa identidade é consequência de nossas escolhas, do grau de pertencimento, de aceitação e identificação com o mundo e da forma como somos vistos, mas principalmente do quanto conseguimos enxergar, atentos aos detalhes, assim como ocorreu com Miguilim.

A partir dos estudos das características de Miguilim, das quais buscamos entender sua forma de enxergar a vida, redescobrimos que “pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos” (BACHELARD, 1993, p.25). E ainda, somos levados, “pelo sonho”, à origem de nossa vida, num lugar quase esquecido e isso nos faz questionar o que Miguilim revela dos “tesouros dos dias antigos” de Guimarães Rosa, dos dias que este era integralmente uma criança. Partimos agora para o fim da travessia, revisitando

*Manuelzão e Miguilim*, com o propósito de investigar o que esta infância tem a ver com a infância de Guimarães Rosa, o autor.

### 3.3 Rosa/Miguilim: passagens da infância

Como é bom a gente ter tido infância para poder  
lembrar-se dela  
E trazer uma saudade muito esquisita escondida no  
coração.

Manoel de Barros

As comparações entre os escritores e as personagens que criam não é novidade. Sabemos que a criação é parte do criador, entretanto, no caso em questão, estamos tratando de um escritor adulto que escreve sobre a infância, sem características de um livro de memórias. O próprio Guimarães Rosa sequer faz referência direta a sua infância quando se refere ao livro. A forma de Rosa colocar-se na história é subjetiva. Nesse ponto, as palavras de Gaston Bachelard são de grande ajuda para compreendermos melhor esse processo. Segundo ele:

As técnicas da psicologia experimental mal conseguem examinar um estudo da imaginação considerada em seus valores criativos. Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio na paz de um grande repouso. Então a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida (BACHELARD, 2006, p.99).

A história do menino Miguilim em *Corpo de baile* confunde-se, em alguns aspectos, com a infância do próprio autor João Guimarães Rosa. São muitas as semelhanças entre Miguilim e Joãozinho, apelido do autor na infância. Os sentimentos, as preferências, a criatividade e o problema de visão da personagem são frutos da “permanência, na alma humana, de um núcleo de infância imóvel mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos [...]” (BACHELARD, 2006, p.94).

Apesar de não ser sua obra mais famosa, Guimarães Rosa revela, em outubro de 1966, em carta à sua prima Lenice, sua preferência por “Campo Geral”:

A gente sempre gosta mais de um livro futuro, que se pensa ainda escrever. De qualquer modo, entretanto, posso dizer sinceramente que, de tudo o que escrevi, gosto mais é da estória do Miguilim (o título é “Campo geral”), do livro *Corpo de baile*. Por quê? Porque ela é mais forte que o autor, sempre me

emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas. Mas, o porquê, mesmo, a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo (ROSA, 2006, p.50).

A novela “Campo Geral” não provoca emoção apenas em Guimarães Rosa, J. J. Veiga, amigo de Guimarães Rosa, ao frequentar a casa do escritor, escutava da voz do mesmo a narrativa das obras rosianas. Desses momentos, “J. J. Veiga não esquece da leitura que Rosa fez do episódio da descoberta da miopia de Miguilim: “Foi uma cena bastante comovente, nós lá perto, a Clélia, eu e Aracy chegamos a chorar com essa passagem”” (COSTA, 2006, p.32).

Ainda sobre “Campo Geral”, Guimarães Rosa disse certa vez: “Nela acho tudo o que já escrevi até agora e talvez mesmo tudo o que venha a escrever na minha vida. Nesta história está o germe, a semente de tudo.” (ROSA apud COSTA, 2006, p.79). Ao compararmos a biografia de Guimarães Rosa com a vida da personagem Miguilim, compreendemos que a “semente” a qual o escritor se refere está na infância, é também o início da criação literária, pois “assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios do poeta (BACHELARD, 2006, p.95). “Campo Geral” é ao mesmo tempo retorno e reconstrução da infância, tempo naturalmente marcante para Guimarães Rosa, que o retoma inconscientemente, pela “infância potencial que habita em nós”, retomando mais uma vez Bachelard (2006, p.95). E mais, ainda segundo Bachelard, quando reencontramos a nossa infância nos nossos devaneios, nós a revivemos mais plenamente que na realidade (2006, p.95). Desta forma, não estamos afirmando que Guimarães Rosa é igual a Miguilim, pois como posto anteriormente: a obra “é mais forte que o autor”; acreditamos que é a vida de Guimarães Rosa que ressoa na personagem, porém de maneira mais aguda, mais intensa, porque revisitada, revista e revisada pelo autor de uma maneira literária.

Para iniciarmos as comparações, analisemos primeiro o que Guimarães Rosa declara em entrevista a Ascendino Leite sobre o assunto:

Não gosto de falar em infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope e, nem mesmo eu, ninguém sabia. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-se num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances,

botando todo mundo conhecido como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas (ROSA *apud* LIMA, 1997, p.39).

Pela maneira particular como Guimarães Rosa insere a infância em suas obras e pela recorrência desse tema em seus textos, notamos a forte relação do escritor com o tema e a forma como ele enxerga essa fase da vida. Analisando as palavras do autor temos em “Campo Geral” a criança incompreendida e angustiada por estar sempre sob o comando do adulto: “Ser menino, a gente não valia para querer mandar coisa nenhuma” (ROSA, 2001, p.60).

A descoberta do problema de visão de Guimarães Rosa acontece: “Entre oito e nove anos, o doutor José Lourenço, descobre sua miopia – episódio que será recriado em “Campo Geral”, na cena da descoberta da miopia de Miguilim” (COSTA, 2006, p.11). Guimarães Rosa, ao recordar que era míope e que nem mesmo ele sabia, revela um alto grau de afinidade com sua criação, Miguilim, que tem problema idêntico ignorado por todos, inclusive passando despercebido pelo leitor, até que uma nova personagem, o inesperado médico, aparece e revela o problema do menino. Assim, quando colocou os óculos emprestados pelo doutor,

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... (ROSA, 2001, p.149).

A passagem em que Miguilim põe os óculos surpreende pela carga poética e dramática. Notamos a presença de um delicado sofrimento da personagem pelo que ele poderia ter visto, mas não viu, pois algumas pessoas, como o pai e o irmão Dito já tinham morrido e a cachorra que ele tanta gostava tinha sido mandada embora antes que ele pudesse enxergar as coisas direito, com clareza de detalhes.

Outro aspecto lembrado a Ascendino Leite por Guimarães Rosa é que desde criança ele gostava de inventar histórias, poemas, romances, o que revela sua propensão a tornar-se escritor. Mais do que isso, ele afirma que desde pequeno, escolhia as melhores coisas vistas e ouvidas, indicando o trabalho de seleção do material para sua produção, assim como Miguilim, que de repente, descobre-se um contador de histórias:

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 Aristeo. 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!...” (ROSA, 2001, p.114-115).

Miguilim começa a inventar histórias para alegrar o irmão Dito, gravemente doente e entristecido por não poder ver a montagem do presépio. Os irmãos de Guimarães Rosa recordam que: “Na época do Natal, mamãe Chiquinha e vovó Chiquinha costumam armar um enorme presépio num dos cômodos da casa, com plantas, montanhas e bichos...” (COSTA, 2006, p. 11). A montagem do presépio, que fez parte da infância de Guimarães Rosa, é esperada com ansiedade pelas personagens de *Corpo de baile* e é um momento de grande tristeza quando Dito, por estar muito doente, acamado, não pode ver a Vovó Izidra fazer o presépio na sala:

Vovó Izidra tinha de principiar o presépio, o Dito não podia ver quando ela ia tirar os bichos do guardado na canastra – boi, leão, elefante, águia, urso, camelo, pavão – toda qualidade de bichos que nem tinha deles ali no Mutúm nem nos Gerais, e Nossa Senhora, São José, os Três Reis e os Pastores, os soldados, o trem-de-ferro, a Estrela, o Menino Jesus. Vovó Izidra vez em quando trazia uma coisa ou outra para mostrar ao Dito: os panos, que ela endurecia com grude – moía carvão e vidro, e malacacheta, polvilhava no grude. Mas Dito queria tanto poder ver quando ela estava armando o presépio, forrando os tocos e caixotes com aqueles panos – fazia as serras, formava a Gruta. Os panos pintados com anil e tinta amarela de pacarí, misturados davam um verde bonito, produzido manchado, como todos os matos no rebroto. E tinha umas bolas grandes, brilhantes de muitas cores, e o arroz plantado numa lata e deixado nascer no escuro, para não ser verde e crescer todo amarelo descorado. Tinha a lagôa, de água num prato-fundo, com os patinhos e peixes, o urso-branco, uma rã de todo tamanho, o cágado, a foquinha bicuda. [...] Depois de pronto, era só pôr o Menino Jesus na Lapinha, na manjedoura, com a mãe e o pai dele e o boizinho e o burro. E punha um abacaxi-maçã, que fazia o presépio todo cheirar bonito. Todos os anos o presépio era a coisa mais enriquecida [...] (ROSA, 2001, p.113-114).

Essa riqueza de detalhes a respeito da montagem do presépio, atrelada ao sofrimento da personagem por não poder vê-la, traduzem sua importância e acrescentam ao cenário natalino um grande valor sentimental, e desta forma, em “Campo Geral”, no presépio “a miniatura é uma das moradas da grandeza”, retomando Bachelard mais uma vez (1993, p.164). No imaginário infantil, a cena montada com os pequenos elementos do presépio pode configurar um novo lugar, um novo mundo, cujo tamanho é ideal para a criança sentir-se grande e suficiente para o domínio dela; devemos considerar também que o presépio conta uma história com a qual a criança facilmente pode identificar-se com a personagem central: Jesus criança.

Outro elemento que merece destaque na comparação entre as infâncias de Rosa e Miguilim está na família do autor, que “mora em frente à estação de ferro e ao curral de embarque de gado, numa casa grande, de esquina, utilizada também como estabelecimento comercial: é a venda de seu Fulô. O quintal da casa é amplo e abriga animais de criação, um papagaio e alguns cachorros, como os perdigueiros de caça de Florduardo” (COSTA, 2006, p.10). A família de Miguilim reside no ambiente rural, e o quintal é um dos seus lugares preferidos, eles também tinham cachorros de caça e um papagaio, trazido por um dos roceiros, que trabalhavam com seu pai:

Gigão – o maior, maior, todo preto: diziam o capaz que caçava até onça; gostava de brincar com os meninos, defendia-os de tudo. Os três veadeiros brancos: Seu-Nome, Zé Rocha e Julinho da Túlia [...] Os quatro paqueiros de trela, rajados com diferenças, três machos e uma fêmea, que nunca se separavam, pequenos e reboludos: Caráter, Catita, Soprado e Floresto. E o perdigueiro Rio-Belo, que tresdoidado tinha morrido, de comer algum bicho venenoso. Mas, para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo (ROSA, 2001, p.33-34).

Além do destaque aos cachorros de caça, o papagaio Papaco-o-paco é uma personagem interessante que, misteriosamente só chamou o nome do Dito, irmão mais querido por Miguilim, depois que Dito havia morrido. Tanto Guimarães Rosa quanto Miguilim passam a infância cercados pela presença da avó, que morava com eles: “Junto com eles mora a bisavó Chiquinha...” (COSTA, 2006, p.10) e com a família de Miguilim morava a Vovó Izidra. Ainda comparando as duas famílias, os registros literários apontam que Miguilim tem seis irmãos: Rosa, Maria Andreлина (Drelina), Expedito José (Dito), Tomé de Jesus (Tomezinho), Maria Francisca (Chica) e Liovaldo; João Guimarães Rosa também teve seis irmãos: Maria Luiza (Iza), Maria José (Zezé), Maria Auxiliadora (Dora), José Luís, Oswaldo (Vavá) e Maria Izabel, que morre ainda criança, ou seja, Rosa e Miguilim têm a mesma quantidade de irmãos.

Miguilim convive também com vaqueiros, caçadores, curandeiros, todos bons contadores de história, enquanto: “O menino Joãozinho cresce ouvindo histórias contadas pelos frequentadores da venda de seu Fulô, convivendo com mascates, garimpeiros, praças da polícia, fazendeiros, caçadores e, principalmente, vaqueiros, que chegam com boiadas provenientes do alto sertão...” (COSTA, 2006, p.10).

Com relação às brincadeiras de criança, Rosa diz que:

Gostava de armar alçapões para apanhar sanhaços – e depois tornar a soltá-los. Que maravilha! Puxar sabugos e espigas de milho feito boizinhos de carro, brinquedo saudoso: atrelar um sabugo branco com outro vermelho, e mais uma

junta de bois pretos – sabugos enegrecidos ao fogo. Prender formiguinhas em ilhas, que eram pedras postas num tanque raso, e unidas por pauzinhos, pontes, para a formiguinha passar. Aproveitar um fiozinho de água, que vinha do posto das lavadeiras, e mudar-lhe duas vezes por dia o curso, fazendo de Danúbio ou de São Francisco, ou de Sapakral-lal (velho nome inventado), com todas as curvas dos ditos, com as cidades marginais marcadas por grupos de pedrinhas, tudo isso sob o vôo matinal das maitacas de Nhô Augusto Matraga, no quintal (ROSA, 2006, p.78).

A personagem Miguilim também gostava de fazer armadilha para pegar passarinho; neste trecho ele se oferece para ensinar o irmão: “- Dito, amanhã eu te ensino a armar urupuca, eu já sei...” (ROSA, 2001, p.50). Os passarinhos, presentes na infância de Rosa, em “Campo Geral” aparecem em quantidade, como neste trecho:

[...] cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sábio-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para frente [...]. E o casal de tico-ticos, o viajadinho repulado que ele vai [...]. E o gaturamo, que era de todos o mais menorzim [...]. Tudo tão caprichado de lindo! (ROSA, 2001, p.60).

A invenção, combustível das brincadeiras de Guimarães Rosa, permeia também as brincadeiras de Miguilim, pois “fingindo de fazer de conta era que se pescava [...] Mas se pescou; foi muito divertido, a gente brincava de rolar atôa no capim dos verdes” (2001, p.104). Em ambos os casos, os brinquedos são fabricados pela imaginação das próprias crianças e estão relacionados com a natureza. Guimarães Rosa e Miguilim divertiam-se na liberdade do quintal de casa, dado que “imaginar será sempre maior que viver”, uma vez mais concordando com Bachelard (1993, p.100).

No que diz respeito ao aspecto físico, Miguilim era “mirradinho e fraquinho” como Guimarães Rosa. Em entrevista a Humberto Werneck, Dona Chiquinha, mãe de Guimarães Rosa, lembra que ele: “Era magrinho, fraco, o médico mandou cortar qualquer excesso.” (COSTA, 2006, p.10). Durante a narrativa, Miguilim fica doente por duas vezes e sua mãe, assim como a mãe de Guimarães Rosa, preocupa-se com o filho e o cercava de cuidados (ROSA, 2001, p.75).

O escritor de *Corpo de baile* foi

Criado num ambiente muito religioso, Joãozito chega a brincar de officiar missa em cima de um caixote: “Improvisava uns paramentos, ajeitava o altar e convocava os fiéis. Os fiéis eram os meninos das vizinhanças, todos muito contritos. Depois ele foi coroinha na igreja de São José [em Belo Horizonte]. E durante a vida inteira carregava um terço, rezava em todo lugar, na rua até...”

Segundo seus irmãos, em Cordisburgo “toda noite a gente rezava o terço, depois rezava uma porção de rezas, Ave Maria, Padre Nosso... E de manhã cedinho papai nos acordava, no domingo, para a missa na igreja de Lurdes. Ele até esperava abrir a igreja, ficava esperando abrir a porta da igreja para a gente entrar” (Zé Luís); “a gente tava brincando, mas a hora de rezar o terço era sagrada. Às vezes a gente cochilava...” (Dora) (COSTA, 2006, p.11).

Assim como na infância de Guimarães Rosa, em determinados trechos de “Campo Geral” aparecem práticas da religião católica, como no episódio que ameaçava uma tempestade:

–“P’ra rezar, todos!” – Drelina chamava. Chica e Tomezinho estavam escondidos, debaixo da cama. Agora não faltava nenhum, acerto de reunidos, de joelhos, diante do oratório. Até a mãe. Vovó Izidra acendia a vela benta, queimava ramos bentos, agora ali dentro era mais forte. Santa Bárbara e São Jerônimo salvavam de qualquer perigo de desordem, o *Magnificat* era que se rezava! [...] Ele tinha fé (ROSA, 2001, p.45).

A oração está presente também quando Dito, irmão de Miguilim, que estava doente, piora, e a Vovó Izidra chamava: “– “Vamos rezar, vamos rezar!”[...] O Dito gemia, e a gente ouvia o barulho de Vovó Izidra repassando as contas do terço” (ROSA, 2001, p.113).

Guimarães Rosa sempre teve grande respeito e carinho pelo lugar de origem, como declarou a Lorenz: “nasci em Cordisburgo, uma cidadezinha não muito interessante, mas para mim sim, de muita importância” (LORENZ, 2009, p.34). Em outro trecho da entrevista a Lorenz, Guimarães Rosa reforça o sentido da frase anterior: “Cordisburgo foi sempre uma Europa em miniatura. Amamos a Europa como, por exemplo, se ama uma avó” (2009, p.65). E entre as maiores homenagens à sua terra natal está o discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, cuja primeira e a última palavra pronunciadas por Guimarães Rosa é o nome da cidade de origem: Cordisburgo. Esse detalhe é fundamental para mostrar o carinho que Guimarães Rosa tem pelo local onde sua história começou. O apego ao lugar de origem aparece também em “Campo Geral” a partir da primeira página da história de Miguilim, a personagem quer muito que a mãe acredite que o Mutúm, lugar onde moram, é um lugar bonito, e também na última página, após colocar os óculos o menino conclui: “O Mutúm era bonito! Agora ele sabia” (ROSA, 2001, p.152). Sobre a relação de carinho que mantemos com o lugar de nossa infância, Bachelard diz que:

A infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande *outrora* que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da *primeira vez*. Todos os verões da nossa infância testemunham o “eterno verão”. As estações da lembrança são eternas porque fiéis às cores da *primeira vez* (2006, p.112).

Assim, podemos dizer que Guimarães Rosa tem muito de Miguilim e que os leitores de “Campo Geral” têm um pouco de Miguilim e um pouco de Guimarães Rosa. Através da referida obra, Guimarães Rosa nos mostra a memória da visão de mundo “da primeira vez”; e a força desta emoção leva-nos àquele lugar onde nossas experiências começaram, onde o Mundo era ilustrado e terrivelmente grande. Refletindo sobre este retorno passamos a acreditar e a amar a criança que em nós permanecerá até o final da vida, se soubermos preservar um de seus aspectos mais significantes, do qual Miguilim não se esquece: a alegria.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nós, ainda em nós, sempre  
em nós, a infância é um estado de alma.

Gaston Bachelard

A intenção desta dissertação, que trata de quatro análises da crítica sobre a infância em Guimarães Rosa, foi aprofundar-se na questão da recorrência da infância como temática na literatura rosiana.

Desde que Guimarães Rosa escreveu “Campo Geral”, em 1956, muitas mudanças ocorreram na sociedade, descobertas, invenções, mudanças de comportamentos, mudanças na composição da família, produção de aparelhos e brinquedos com uso de alta tecnologia, enfim, não vivemos mais naquele mundo apresentado por Miguelim. Todavia, os caminhos dos gerais que levam ao Mutúm nos puxam como um ímã, porque poucas descobertas são mais profundas que aquelas referentes à pessoa humana. Quando a história fala da nossa vida e principalmente de uma infância que tivemos ou gostaríamos de ter tido, o mais insensível dos seres sente saudade ou pesar, pois, nas palavras de Bachelard:

Não podemos amar a água, amar o fogo, amar a árvore sem colocar neles um amor, uma amizade que remonta à nossa infância. Amamo-los como infância. Todas essas belezas do mundo, quando as amamos agora no canto dos poetas, nós a amamos numa infância redescoberta, numa infância reanimada a partir dessa infância que está latente em cada um de nós (2006, p.121).

No começo de tudo, pegamos o livro, tratamos de colocar “dôces de leite nas algibeiras” (ROSA, 2001, p.152) e partimos em viagem. Em pouco tempo precisamos de uma sacola maior para outros livros que foram se juntando ao primeiro, exatamente como quem vai para um lugar que nunca foi antes, sem saber como ele é, a imaginar sua paisagem; foi assim que começou esta travessia. Primeiramente, no início do percurso, retomamos algumas importantes concepções de criança e infância, pela abordagem histórico-filosófica, e percebemos que para alguns, criança e infância eram sinônimos, o que fica esclarecido com a afirmação de Gaston Bachelard, de que a infância é um estado de alma e não apenas uma fase da vida. Sobre o conceito de criança, chegamos à mesma conclusão de Bartolomeu Campos de Queirós:

[...] somente a liberdade, confirmará que não existe um conceito de criança. Cada criança é um conceito. Cada criança é mais um intenso mistério que nos visita e nos surpreende pela singularidade. Também o homem não tem plural. Assim sendo, o mundo se enriquece, mais e mais, pela soma das diferenças. Preservar a infância é o que de melhor podemos fazer por ela (2008, p.162).

Vimos por estas veredas que a infância é um tema universal e que, na literatura brasileira, essa temática ganha visibilidade a partir do Modernismo (1922) e continua sendo um assunto de interesse para muitos escritores. Entre os vários que versaram sobre a infância, selecionamos Guimarães Rosa, pela originalidade e sensibilidade ao escrever sobre o tema, como a pesquisa sobre o que Guimarães Rosa disse e escreveu sobre a infância comprovam.

Em seguida, numa curva do caminho, conhecemos um pouco da vida e da obra do escritor João Guimarães Rosa, vasculhamos suas fontes, suas influências e também sua vida, tão ligada à sua obra. Como parte de sua história literária, percorremos as páginas da crítica, analisando o impacto de suas obras junto ao público leitor brasileiro e estrangeiro, e detemo-nos com mais atenção àquela parte dos estudos dedicados a entender a infância que permeia sua obra, na qual vislumbramos textos desde o ano de lançamento de *Corpo de baile*, em 1956, até a presente data. Os textos selecionados para o estudo foram três: “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”, de Henriqueta Lisboa; “A trajetória do menino nas estórias de Guimarães Rosa”, de Vânia Maria Resende; e “O infantil na escrita de Guimarães Rosa – uma leitura de “As margens da alegria” e “Os Cimos””, de Ana Maria Clark Peres. Esses textos possuem análises sob diferentes olhares sobre a obra rosiana, o que comprova a abertura deixada pelo escritor, da qual as autoras extraíram a essência das obras pela construção da infância e não simplesmente pela presença de personagens crianças.

Posteriormente, seguindo o caminho da crítica literária, fizemos uma análise do universo infantil na obra “Campo Geral”. Pelo viés da infância, entramos no mundo rosiano e compreendemos que a obra é escrita a partir da infância, fazendo o leitor retornar a ela, independente da idade que tenha. Nesse universo, fixamo-nos na personagem Miguilim, protagonista de “Campo Geral”, buscando as características dessa criança de oito anos, que nos cativa pela sensibilidade no olhar e luta pela sobrevivência das reminiscências da infância. Por fim, comparamos este menino Miguilim com a criança Guimarães Rosa e agora se torna difícil separar sua vida e sua obra, similares em muitos aspectos, iguais em muitas passagens da infância. Para Bachelard, “[...] é difícil aproximar o ser e o escrever” (1993, p.146), e Rosa fez isto ao aproximar-se da infância, utilizando para isso a escrita literária.

Uma das possibilidades de leitura de “Campo Geral” e que chamou nossa atenção é a preservação da infância. A travessia da personagem Miguilim, marcada por profundas perdas, frustrações, angústias, medos, saudade, enfim, toda essa sofrida trajetória, é acompanhada pelo conselho do irmão: “sempre alegre, Miguilim...” (ROSA, 2001, p.152). Essa persistência da ideia de conservar a alegria nos leva a concluir que tudo que o menino Miguilim passou foi para

seu fortalecimento, e a voz do irmão lhe vem na mente para que ele não absorva as amarguras e tristezas dos momentos adversos da vida. Assim, por meio de grandes dores, principalmente emocionais, Miguilim nos ensina que enquanto preservamos a alegria, estaremos atravessando a infância, ainda que pela força da recordação.

Em “Campo Geral”, a dor pode ser reconhecida como um alimento para o crescimento de Miguilim, que se prepara para os embates da vida, mostrando por uma ótica otimista, que os grandes acontecimentos ampliam nossa visão das coisas e do mundo. Identificamos que Miguilim, no final da história, ao receber emprestados os óculos, ganha uma nova visão, por isso alguns questionamentos insistiram por bastante tempo: se Miguilim amadurece e recebe um novo olhar, por que ele ainda não aprendeu a diferenciar a alegria da tristeza? Por que Miguilim não tem vergonha do beijo da mãe? Por que leva doces para a viagem? Ele ganha um novo olhar e permanece o mesmo? Um enigma? Depois de inúmeros devaneios, chegamos a uma interpretação: independente da profundidade das experiências, enquanto nutrirmos a alegria, a infância, este estado de alma sobreviverá. No dizer de Bachelard: “A infância é certamente maior que a realidade. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia” (1993, p.35). Miguilim deixa a casa materna fisicamente, mas levará para sempre, impressões e sentimentos daquele lugar, ainda maiores do que foram no passado.

Era sobre tudo isso que Bachelard estava prevenindo-nos quando disse que ao ler outras “infâncias”, sua infância se enriquecia (BACHELARD, 2006, p.117); Acreditando nos mistérios incutidos no poder da arte. Pela literatura, a infância em Guimarães Rosa foi revisitada em quatro travessias e outras virão de veredas até então desconhecidas por nós. Há muito ainda a aprender e, segundo o poeta sul-mato-grossense Manoel de Barros: “Com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças” (BARROS, 2010, p.469), com as crianças de Guimarães Rosa e com a infância que sobrevive em nós, responsável pela coragem de ousar a travessura dessa travessia.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AMORIM, Bernardo Nascimento de. Guimarães Rosa no Chile e no Uruguai. *Seminário Internacional Guimarães Rosa* (2001: Belo Horizonte). Veredas de Rosa II. Organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 99-104.
- ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. A velhacaria nos paratextos de Tutaméia. *Seminário Internacional Guimarães Rosa* (2001: Belo Horizonte). Veredas de Rosa II. Organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 36-41.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Um chamado João. *Manuelzão e Miguilim: (Corpo de baile)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 13-16.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Alain Marcel Mouzat, Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- BLOCH, Pedro. Guimarães Rosa, entrevistado por Pedro Bloch e Publicado na revista Manchete. Nº 580, de 15/06/1963. [Extraído de: *Pedro Bloch entrevista*. Rio de Janeiro, Bloch, Ed. 1989]. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2011/01/guimaraes-rosa-entrevistado-por-pedro.html>>. Acessado em: 13 nov. 2013.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- CARRIZO, Silvina. Guimarães Rosa em la revista Crisis. *Seminário Internacional Guimarães Rosa* (2001: Belo Horizonte). Veredas de Rosa II. Organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p. 740-745.
- CHAPPINI, L. & BRESCIANI, M. S. (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*. João Guimarães Rosa, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 20-21, p. 10-58, dez. 2006.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A Literatura no Brasil*. Co-direção de Eduardo de Faria Coutinho. 4. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 1997.

COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa em dois volumes*, (V. I). Organização e prefácio Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, UnB, n. 26, p.14-71, jul/dez 2005. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO\\_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf)>. Acessado em: 11 nov. 2013.

DARNTON, Robert. História da leitura. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

DUARTE, Lélia Parreira. Apresentação. *Seminário Internacional Guimarães Rosa* (3: 2004: Belo Horizonte). Veredas de Rosa III. Organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2007. p.13-14.

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

LIMA, Carlos Henrique da Rocha. Nota sobre o estilo de Guimarães Rosa. In: *Dispersos*. Organizado por Valentina da Rocha Lima, Marcelo da Rocha Lima Diego e José Pereira da Silva. Rio de Janeiro: Botelho, 2010.

LIMA, Deise Dantas. Configurações do artista: imagem pública e recepção crítica de Guimarães Rosa. *Seminário Internacional Guimarães Rosa* (3: 2004: Belo Horizonte). Veredas de Rosa III. Organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2007. p.221-227.

LIMA, Rachel Esteves. As veredas trilhadas pelos leitores de Rosa. *Seminário Internacional Guimarães Rosa* (1998: Belo Horizonte). Veredas de Rosa. Organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p.583-587.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. Memória crítica de *Sagarana*. *Seminário Internacional Guimarães Rosa* (2001: Belo Horizonte). Veredas de Rosa II. Organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p.770-775.

\_\_\_\_\_. *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Ed. da UFPB, 1997.

\_\_\_\_\_. Documentos da gênese de *Sagarana*. *Seminário Internacional Guimarães Rosa* (1998: Belo Horizonte). Veredas de Rosa. Organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p.658-661.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. *Ficção completa em dois volumes*. Organização e prefácio Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p.95-102. (V. I).

LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa em dois volumes*. Organização e prefácio Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (V. I).

MACHADO, Ana Maria. *Balaio: livros e leituras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MENDES, Eliana Amarante de Mendonça. A recepção da obra de Guimarães Rosa na Alemanha e na Itália. *Seminário Internacional Guimarães Rosa* (2001: Belo Horizonte). Veredas de Rosa II. Organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003. p.172-177.

MOLCHO, Samy. *A linguagem corporal da criança: entenda o que ela quer dizer com os gestos, as atitudes e os sinais*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Editora Gente, 2007.

MOLNÁR, Ferenc. *Os meninos da Rua Paulo*. Tradução de Paulo Rónai. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NARDY, Manuel. Às margens de Rosa. *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Guimarães Rosa*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 20-21, p.61-63, dez. 2006.

NOTA DO EDITOR. *Manuelzão e Miguilim: (Corpo de baile)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.9-11.

OLIVA, Jaime. O valor contemporâneo da Geografia de Dona Benta. *Revista Carta Fundamental*, São Paulo, Ed. Confiança, n. 51, p.58-60, set. 2013.

PALMÉRIO, Mário de Ascensão. Discurso de Posse. In: *Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=12825&sid=97>>. Acessado em: 10 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. *Errância através do mundo roseano*. In: PROENÇA, Ivan Cavalcanti (Org.). Mário Palmério: seleta. Rio de Janeiro: J. Olympio/Brasília: INL, 1973. p.132-164.

PERES, Ana Maria Clark. O infantil na escrita de Guimarães Rosa – uma leitura de “As margens da alegria” e “Os cimos”. *Seminário Internacional Guimarães Rosa* (1998: Belo Horizonte). Veredas de Rosa. Organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p.46-51.

PIRES, Antônio Donizeti. Lua-de-mel; lua-de-fel: Guimarães Rosa e Geraldo Ferraz. *Seminário Internacional Guimarães Rosa* (3: 2004: Belo Horizonte). Veredas de Rosa III. Organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2007. p.104-114.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Nos caminhos da literatura*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2008.

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

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de Tutaméia. *Tutaméia: Terceiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.215-225.

\_\_\_\_\_. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. *Manuelzão e Miguilim: (Corpo de baile)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.17-25.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa em dois volumes*. Organização e prefácio Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (V. I).

\_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. Ficção completa em dois volumes. Organização e prefácio Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (V. II). p. 6-395.

\_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim: (Corpo de baile)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia: Terceiras histórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. 2. edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: *Nas malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.24-37.

SANTOS, Ludmilla Oliveira. *Corda bamba: o espaço da criança na obra de Lygia Bojunga*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília/DF, 2006. Disponível em: <[http://www.gelbc.com.br/pdf\\_teses/ludmila\\_santos.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/ludmila_santos.pdf)>. Acessado em: 12 nov. 2013.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TRIBUTO A MONTEIRO LOBATO. São Paulo: Antonio Bellini Editora & Cultura, 2005.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. *Plotino: um estudo da Enéadas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WALLON, Henri. *A evolução psicológica da criança*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

**ANEXOS**

## ANEXO A

### O MOTIVO INFANTIL NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Henriqueta Lisboa

E por que terei escolhido o motivo infantil para tecer considerações em torno da obra de Guimarães Rosa? Há temas mais assoberbantes e mais absorventes nesta “selva selvaggia”: a essência metafísica, a mística repartida entre Deus e o demônio, a consciência do bem e do mal, a dicotomia medo-coragem, o amor em multiformes aspectos. O deslumbramento da natureza – fauna e flora –, a interligação do regional no universal, isto sem falar nas inovações da linguagem, no emprego das metáforas, no domínio estilístico.

Parece-me, todavia, que na realização dessa obra monumental e complexa, a infância assume, quer na qualidade de tema quer como presença ou vivência, importância liminar e até fundamental.

À base da criação artística existe sempre um acervo de emoções cujo índice é o próprio temperamento do indivíduo. Como se sabe, essas emoções se revelam por meio de imagens, elementos verbais, exterioridades rítmicas, incidências que resultam de uma determinada visão do mundo.

Assim, esta visão do mundo que, na alma do artista, é de ordem subjetiva torna-se objetiva a partir de sua obra, como se fosse um espelho. Pois bem: a visão do mundo de Guimarães Rosa, traída a cada passo pelo impetuoso dinamismo que preside à forma poética, revela a presença constante e pertinaz da infância. O menino de “Campo Geral” reponta com surpreendente vitalidade em tudo quanto escreve o nosso autor.

Há uma aura de tresloucada candura ao longo de suas páginas as mais realistas. A alegria inexplicável das cousas amanhecidas, a descoberta da natureza, o despontar do pensamento através de palavras anteriores à lógica, a trepidação dos diálogos, o fluxo e refluxo dos monólogos, o jogo das metáforas, a própria filosofia matreira dos primitivos, personagens de sua dilação, os quais devem o que pensam ao que vêem, tocam e degustam, as fontes ocultas no magma em potencial, o bárbaro e o primevo, tudo isso remonta à infância do autor, tudo isso demonstra a sua faculdade de prolongar a infância.

Sua intuição amorosa, seu gosto pela vida e pela renovação da vida através da arte tomada como atividade lúdica fazem com que ele se assemelhe às crianças e aos primitivos, seres que se agitam e se movimentam sem motivação exata e sem interesse consciente.

O escritor parece divertir-se e, todavia, comover-se com seus mitos, tanto quanto o menino com seus brinquedos e o primitivo com suas superstições, ao considerá-los objetos reais dentro ao reino em que vivem, o sobrenatural. Tal como eles, com alegria e unção, o poeta ultrapassa os limites da realidade em seus raptos criadores.

O “eu profundo” de Rosa, o eu confuso, inexplicável e original de que fala Bergson, e não apenas o eu superficial, claro, impessoal, formado pela experiência, é de natureza infantil, instintiva, emotiva, manifestando-se, por isso mesmo, o seu gênio, com radiante espontaneidade.

Essa tese não invalida a afirmação, aparentemente paradoxal, de que o escritor agencia como poeta uma vasta e fecunda erudição. Mas é que esta erudição precede à obra; com ela se preparou para as lides literárias, assim como o atleta prepara os músculos antes de penetrar na arena: eis o que lhe faculta a eclosão dos estados anímicos.

A tese não impede tão pouco a afirmação de que o espírito desse poeta é de ordem metafísica. Porque o instinto metafísico, o mais agudamente inteligente dos instintos humanos, manifesta-se desde tenros anos.

A irrequieta curiosidade do menino leva-o a desmontar e a desmembrar brinquedos para saber como são por dentro. Na ânsia de conhecer o princípio e o fim das cousas, a criatura analisa, decompõe e finalmente recompõe as partes de um todo em síntese, muitas vezes artística. Este é o caso em apreço.

A estranheza diante do universo, como se cada dia fosse um primeiro dia, perfaz e complementa a personalidade de Rosa, pressionando magicamente a sua obra, insuflando-lhe aquela força de imã a que se refere Platão, a *amabilisinsania* de Horácio, a “loucura passageira” segundo Schiller. Rosa é um criador delirante, suponho, exatamente porque possui o sentimento da infância. O que nem sempre acontece com grandes criadores, por exemplo, com o nosso admirável e grave Machado de Assis. Por exemplo, ainda, com Graciliano Ramos que nos deixou um livro intitulado *Infância*, magistral em todo sentido, mas tocado daquela severidade enxuta que é seu traço característico.

O escritor brasileiro com que Rosa se harmoniza, também a esse aspecto, é Mário de Andrade. A alegria de viver e de criar, a faculdade de expandir-se no jorro abundante das palavras, o dinamismo estilístico levado às raias da ingenuidade, certas expressões de mato verde são peculiares aos dois.

O autor de *Miguilim* se assemelha, de certo modo, a Chesterton, o homem que fazia questão de chegar até à velhice sem se aborrecer. E por isso cultivava com extremado carinho, voluntariamente e até mesmo grotescamente, o dom de prolongar a infância, inventando personagens extravagantes como aquele Smith que promovia piqueniques no telhado, para escândalo da turma dos sorumbáticos. Como se vê, porém, o escritor inglês, possui métodos diferentes, mais agressivos; busca o prolongamento da infância por determinação e convicção de que, para entrar no reino do céu, o homem precisa recuperar a simplicidade perdida. Ele age como cristão, inspira-se na ética, deseja propagá-la. Rosa identifica-se quase inconscientemente com o mundo que o inspira e no qual mergulha por completo, por ser este o seu próprio mundo, o da iniciação, o do perpétuo nascimento das coisas.

Diz-se que “o ato instintivo é uma espécie de concatenação regular que não é interrompida, e os movimentos sucedem os movimentos, evocados uns pelos outros”. Pois bem: podemos afirmar que o estilo de Rosa é um ato instintivo. O que não impede – excusa repetir – sua capacidade seletiva. Em estudo sobre *Grande Sertão: Veredas* escreveu, com a habitual clarividência, Casais Monteiro: “Primitivo e elaborado – estes dois conceitos não são de modo algum antitéticos. A sua fala é emanção de sua natureza em luta com um instrumento inadequado precisamente pelos seus elementos lógicos.”

Em verdade o que surge à tona de seus livros é um borbulhar de formas buscadas em fontes aurorais, cousas prematuras, antecipadas ao uso, à base da noção do eu físico do escritor, vale dizer, de sua cinestesia.

Como ser instintivo, ele é, evidentemente, emotivo. Não caminha a marcha natural do espírito, não vai do sincretismo para a análise e desta para a síntese: vai e volta como sem rumo, à feição de rio a traçar curvas e oblíquas, levado por energia recôndita, obscura porém eficaz e sempre a evoluir.

“A emoção tende a perpetuar-se: quanto mais se foge, mais medo se tem.” É o que diz uma corrente existencialista. Nesse caso se explica a emotividade crescente e ascendente de Guimarães Rosa, à medida que se acumulam as suas expressões. Escritor apaixonadamente levado pela palavra ao contexto, vive a aventura de uma linguagem paroxística, a desenovelar-se em redemoinho. Não é em vão que uma palavra – nonada – e outra – travessia – assinalam o começo e o desenlace de seu grande romance.

Entretanto é de notar-se: “o complexo psíquico adquirido sobre as percepções que se acham na consciência” a que se refere Dilthey, ao fazer a distinção entre a loucura e o gênio, aqui funciona com lucidez. O poeta encontra na palavra o princípio e o fim das revelações. Turbulentas e abundantes, suas palavras acusam uma riqueza psicológica digna de maior

estudo. Dificilmente lograríamos separar, para análise, os valores do verbo e os de seu significado. A invenção de Rosa é o esquema total, dentro de seu poder de transferir e aproveitar sentimentos e experiências de ordem afetiva, de emaranhar fatos e sensações, de recordar eventos longínquos ou sabiamente colocados à distância.

“*Na própria precisão com que outras passagens lembradas se oferecem, de entre impressões confusas, talvez se agite a maligna astúcia da porção escura de nós mesmos, que tenta incompreensivelmente enganar-nos, ou, pelo menos, retardar que perscrutemos qualquer verdade.*” Aí está um desabafo pensante em meio à nebulosidade constelada de “Nenhum, nenhuma”, página em que se reproduz uma das mais fugidias reminiscências do Menino.

Gostaria mesmo o nosso escritor de recordar com maior nitidez tudo quanto enriqueceu sua infância, ou essa queixa representa apenas um recurso de evasão e despistamento para enredar a narrativa?

Também Chesterton se impressionava com os processos da memória. Eis o que diz ele na *Autobiografia*: “Em verdade, as cousas que recordamos são as que olvidamos. Isto é, quando nos visita a memória repentina e aguda, perfurando a proteção do olvido, aparece, durante alguns instantes, exatamente como era. Se pensarmos nisso amiúde, suas partes essenciais permanecem verdadeiras porém se transformam, cada vez mais, em nossa própria recordação da cousa, em lugar de transformar-se na cousa em si.” Ainda mais: “Podemos fazer a prova do estado de espírito infantil, pensando não só no que ele continha mas também no que ele poderia haver contido.”

Numa de suas crônicas, alude Mário de Andrade a preocupação idêntica: “As memórias são fragílimas, degradantes e sintéticas, para que possam nos dar a realidade que passou tão complexa e intraduzível. Na verdade o que a gente faz é povoar a memória de assombrações exageradas. Estes sonhos de acordado, poderosamente revestidos de palavras, se projetam da memória para os sentidos, e dos sentidos para o exterior, mentindo cada vez mais.” Esta é a grande margem para a imaginação criadora. De alguns vagos elementos pode renascer algo mais forte do que aquilo que desapareceu; pode surgir a maravilha, palavra tão cara ao autor de *Corpo de Baile* que foi por ele transformada em “vilhamara”, num alvitre pueril, de passagem.

O conto-poema “Nenhum, nenhuma”, construído de forma revolucionária, tramado de névoa com uma ou outra lucilação, termina de modo convenientemente realista, em corte insípido, como se fosse o término da própria infância subitamente arrancada ao seu reino: “- Nunca mais soube nada do Moço, nem quem era, vindo junto comigo. Reparei em meu pai, que tinha bigodes.” Depois do que vem o choro de raiva, os gritos de revolta do Menino, porque os outros já não sabiam de nada... Tanto é verdade que cada ser humano é uma ilha. Foi talvez esta uma primeira experiência da solidão, do sentimento da solidão.

Tratamento diverso mereceu o romancinho “Campo Geral” que ultimamente passou a ter o título de *Miguilim*. Nessa biografia da infância, em sentido genérico, em que há uma boa dose de transferência, quer dizer, de evocações colhidas aqui e acolá para efeito de conjunto e tessitura da fábula, os traços autobiográficos são nítidos.

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

Com oito anos, já gostava de inventar “estórias tiradas da cabeça dele mesmo”; sonhava “Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo.” Era delicado: “a alma dele temia gritos (...) espécie de nojo das pessoas grandes” que matavam tatu por judiação. Começava a sentir uma saudade de “não sei o que é.” Pressentia a diferença toda “das coisas da vida.” Era tímido, “não tinha vontade de crescer.” E logo ressentido: “Ser menino, a gente não valia para

querer mandar coisa nenhuma.” Bastante orgulhoso, de acordo com a opinião paterna: “menino que despreza os outros e se dá muitos penachos.” Feixe de nervos, supersticiosamente marcava data para morrer. Magoava-se com facilidade: “porque era que um bicho ou uma pessoa não pagavam sempre amor-com-amor, de amizade de outro?” Com agudo senso moral observava em momento de dura provação: “A coisa mais difícil que tinha era a gente poder saber fazer tudo certo, para os outros não ralharem, não quererem castigar.”

Tal pensamento se torna obsessivo; passa a perguntar sucessivamente aos que o rodeiam, em primeiro lugar ao irmãozinho predileto: “ – ‘Dito, como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?’” À empregada: “ – ‘Rosa, quando é que a gente sabe que uma coisa que vai não fazer é malfeito?’” Ao empregado: “ – ‘Vaqueiro Jé: malfeito como é, que a gente se sabe?’”

Nenhuma resposta o ajudaria no difícil transe de resolver se entregava ou não o bilhete cuja gravidade não podia aquilatar mas já vislumbrava. Nenhuma resposta o ajudaria senão a da própria consciência de sensitivo, por isso mesmo precoce.

A emocionante obra-prima que é todo o romancinho atinge nesta passagem uma grandeza estranha, tanto mais delicada quanto mais densa. Insone dentro da noite, a de muitos medos, o menino sofre sem poder dizer a ninguém a causa de seu sofrimento por uma questão de honra. É a luta entre o dever e a amizade, o gosto de ser dócil e o desgosto de praticar o proibido, entre o bem e o mal, forças todavia ainda obscuras para o seu débil conhecimento da vida. Ensaia várias hipóteses de evasiva e fuga de si mesmo. Na hora decisiva, chora. Mas cumpre o que era para ele uma imposição moral.

Neste dramático momento de que eventualmente o menino poderia sair vencido ou vitorioso, se faz patente uma linha de caráter dotado de escrúpulos. Ganha a partida, “Miguilim chorava um resto e ria, seguindo seu caminho (...) andava aligeirado, desesfogueado, não carecia mais de pensar!”

Vem depois a fatalidade, a hora irreversível da tragédia, a morte do irmãozinho admirado e querido. Entrega-se aos soluços convulsivos, “as lágrimas quentes, maiores do que os olhos.” Mas não deixa de ser um espectador: observa o gesto materno afagando o pequenino morto: “O carinho da mão de Mãe segurando aquele pezinho do Dito era a coisa mais forte neste mundo.” Daí, “todos os dias que depois vieram eram tempo de doer.”

Ao drama de ordem pessoal e à tragédia inelutável, segue-se o conflito com a força maior, representada pelo domínio paterno contra o qual se insurge o menino, ferido nos brios. A represália do pai é tremenda. Mas o menino que tinha mesmo “coisa de fogo”, e estava “nas tempestades”, não fica atrás na réplica. Pisa, quebra, arreventa e arrasa ele próprio os seus últimos brinquedos em devastação total. Crescia de repente, era homem. (Como no conto “Nenhum, nenhuma”, o fim da infância, ou seu primeiro desengano, é assinalado com raivosa violência.)

Aos poucos, Miguilim vai adquirindo seus pequenos conceitos conformistas – a que nem os poetas escapam: “Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma.”

Chega afinal a experiência da separação. Vai-se deixar levar para longe da família, do Mutum, “lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte”. Miguilim é todo sentimento e ternura. Timidamente pede os óculos do doutor para ver melhor, o míope. “E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia.”

Aí estão os principais acontecimentos dessa obra de gênero indefinível em que persiste e sobrevive a infância pela intensidade com que se projetam os estados de alma do autor, pela animação de suas imagens, sutileza de sugestões, justeza de expressão.

Assim, por fenômeno de empatia, conduzidos a um mundo interior que já nos pertence, temos a sensação da infância dentro de uma absoluta verdade lírica.

Artista minucioso, Rosa apresenta esse ambiente em linguagem dútil, tenra, pitoresca e gentil, de que ressaltam os diminutivos. Além do nome de herói, Miguilim, à feição de outras tantas rimas para acarinhá-lo, há uma porção considerável de meiguices: “pertim, pelourim, sozim, papelim, espim, lugarim, menorzim, ioioim, durim, xadrezim, direitim, barulhim, demonim, bruxolim, barbim, passarim, beijim.”

Esse processo estilístico de nivelamento com o estágio infantil não se repete no conto mágico de *Primeiras estórias*. “Campo Geral” é vivência no passado; “Nenhum, nenhuma” é revivescência no presente. O primeiro é a plenitude de um capítulo da vida humana; o segundo, a restauração de um antigo estado lírico.

Marcel Proust saiu à procura do tempo perdido por influência de determinado aroma que voltou a perceber. É nos sentidos, notadamente no olfato, que se concentra Guimarães Rosa para lembrar-se: “o mais vivaz, persistente, e que fixa na evocação da gente o restante, é o da mesa, da escrivantina, vermelha, da gaveta, sua madeira, matéria rica de qualidade: o cheiro do qual *nunca mais houve*.” É o adulto que fala, sem dúvidas, para que o mistério permaneça, e apenas tremulam as franjas, sem desvendarem o que está do outro lado. Não importa o que o Menino viu ou deixou de ver, mas o que ele pressentiu, imaginou, idealizou e aureolou, pelo condão de sua própria sensibilidade.

Aqui se comprova, talvez ainda mais fortemente, a marca da infância na personalidade do autor. “Houve o que há”. Sente-se confuso: “Infância é coisa, coisa?” Sendo um artista plástico, vale dizer, sabendo dispor da palavra como elemento dimensional, procura transformar o abstrato em concreto, “as coisas mais ajudando”, nesse processo de “retrocedimento na tenebrosidade.” “*Tenho de me recuperar, desdelembrar-me, excogitar – que sei? das camadas angustiosas do olvido.*” Porém as cousas concretas, apenas tocadas, se desvanecem, vão-se tornando outra vez abstratas. E o adulto reconhece: “*Então o fato se dissolve. As lembranças são outras distâncias. Eram coisas que paravam já à beira de um grande sono.*”

Voltemos por um momento a Chesterton: “Há dois meios de estar em casa – disse – um, permanecendo nela; outro, partindo para a distância a fim de contemplá-la, voltar a ela.”

A primeira visão é realista; a segunda, idealista, ou melhor, super-realista. Porque as coisas do coração estão acima e não fora da realidade.

Classificam-se as duas páginas de Rosa nessa dupla situação: “Campo Geral” dentro da órbita objetiva, “Nenhum, nenhuma” em esfera subjetiva. Divergem na substância e na estrutura. Uma trata de episódios encadeados que se relacionam entre si, esquematicamente. Outra fica suspensa no ar entre suposições, reticências e devaneios, é mais fluência que forma. A exemplo, um trecho do conto de *Primeiras estórias*: “Tudo não demorou calado, tão fundamente, não existindo, enquanto viviam as pessoas capazes, quem sabe, de esclarecer onde estava e por onde andou o Menino, naqueles remotos, já peremptos anos? Só agora é que assoma, muito lento, o difícil clarão reminiscente, ao termo talvez de longuíssima viagem, vindo ferir-lhe a consciência. Só não chegam até nós, de outro modo, as estrelas.”

Em contraparte, o ambiente em que se move Miguilim é todo de clara perceptibilidade, elementar rusticidade, campo aberto, povoado de vida, criaturas primárias, paixões insofridas, bichos de mistura com gente a atenderem por nome próprio: Catita, Sobrado, Floresto, Pingo-de-Ouro. O mundo da natureza visível, audível e palpável, direta e simples, com brenhas, pastos e águas. O mundo extrovertido de Seo Aristeu:

*Amarro fitas no raio/ formo as estrelas em par,/ faço o inferno fechar porta,/ dou cachaça ao sabiá.*

O outro reino, em que se esconde ou se procura o Menino, é requintado, interiorista, respira mistério, levita na intemporalidade, mora ou pervaga numa estranha mansão em que os personagens, o Moço, a Moça, anonimamente simbolizam sonho, renúncia, amor sublimado. Trata-se, é bem de ver, da recorrência de uma primeira contemplação inefável de categoria intimista.

Desenvolve-se esse poema, por sua vez, em dois planos simultâneos: o da narrativa em tênues pinceladas tom de cinza, e o do reflexivo em nítidas marcações que, ao contrário do que se podia supor, apagam ainda mais o que o tempo já desgastou.

Sim, os comentários marginais que, em outro clima ou separadamente do enredo, teriam incumbência explícita, e efeito lógico, agem e funcionam como expectativa, ansiedade, insistência, angústia, desânimo: técnica admirável, de perfeita eficiência para traduzir certo estado psíquico a que chamamos nostalgia, aliado a um longo estado metafísico sem nome, além do tempo, o êxtase – quem sabe?

Encontram-se ao longo da obra de Rosa outros muitos momentos em que reaparece o Menino ou surgem novos meninos e meninas. Porém nas páginas a que me refiro, as de maior autenticidade e profundidade, se resume o essencial. Reunidos o cândido Miguilim e o Menino saudoso, surpreende-se, em síntese, toda uma extraordinária sensibilidade poética.

Texto Fonte: *Ficção completa* em dois volumes. Organização e prefácio Eduardo Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1. p. 95-102.

Publicado originalmente em *Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, 1966. (Repr. em parte em *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 19 maio 1973 – Supl. Lit.).

## ANEXO B

### A TRAJETÓRIA DO MENINO NAS ESTÓRIAS DE GUIMARÃES ROSA

Vânia Maria Resende

Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho.

Guimarães Rosa

O livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, último publicado em vida por Guimarães Rosa, expõe em nítida metalinguagem a concepção de arte rosiana, elucidando todo o traçado e evolução de uma obra coerente que, segundo palavras de Mary Lou Daniel, “não muda de rumo nem se repete”. A originalidade da concepção artística rosiana subverte as regras da realidade imediata e as normas estatuídas pelo senso comum. A sua linguagem desencadeia uma notável desestruturação do código estético e lingüístico convencional, tecendo estórias plenas de poesia e de mágica fantasia.

O primeiro dos quatro prefácios, que fazem parte do corpo do livro ao lado das estórias, é “Aletria e Hermenêutica”. O autor o inicia dizendo:

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a história. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

E continua:

E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. (...) Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.

A estória que Guimarães Rosa conceitua, próxima à anedota, aparece várias vezes na sua escritura, ficando evidente o conceito de arte, por que ele se pauta, não apenas em *Tutaméia*, mas em outros livros, como: *Manuelzão e Miguilim*, *Primeiras Estórias*, *Estas Estórias*, *Grande Sertão: Veredas* etc. O espaço da estória transfigura o espaço real, sustentando-se numa lógica particular, desvinculada daquela em que se fundamentam os conceitos sociais. O universo rosiano tem especificidade e contém rumos inaugurais; daí, ser estória e não história (que dá continuidade à ordem conhecida). A coerência desse universo repousa nas fronteiras do imaginário e o seu sentido só se atinge pelo supra-senso; faz um corte com a expectativa habitual e se impõe como um corpo estranho que fica à margem ou acima do plano da convenção. O conceito de estória não carrega sentido de alienação; não é isso que conota, porque a sua ótica criadora fica longe de uma elaboração ilusionista. O que se quer dizer é que tal conceito excede os limites da arte que, estruturando-se na dimensão de história, conduz a literatura por caminhos prosaicos e lógicos.

A narrativa de Guimarães Rosa, em *Tutaméia*, é plena de insólitos, de estranhamentos, construindo-se a partir de uma soma de “tutaméias” (segundo o próprio escritor, no glossário que compõe o seu livro, a palavra significa “nonada, baga, quase nada”) que ele cata, reúne e revigora com a força incrível da sua tresloucada imaginação e palpitante sensibilidade. O mundo ficcional revaloriza, reaproveitando, pequenas coisas, em que o leitor sente pulsar a essencialidade, através de um prisma de encantamento, enquanto que, anteriores ao processo da criação, ficavam restritas a seres comuns, desprovidos da medida da grandiosidade que a força da inventividade de Guimarães Rosa lhes dá. Coisas de somenos realce são intertextualizadas na escritura rosiana, ganhando renovado modo de existir. Ditos populares,

anedotas, epígrafes e tantas citações mais saem do espaço corriqueiro e se impregnam de um deslumbramento, exuberantes de vida, porque passam por um foco novo que os desloca da perspectiva habitual, para que, vistos sob outra face, revelem a profunda sabedoria e sentidos outros que ocultam. O escritor, localizado na outra margem da realidade – a das estórias – busca, para compor o seu mundo, os loucos, os matutos, os bêbados e as crianças. Deles, retira o sentido além ou o supra-sentido da realidade que lhe reservam os mitos e os sonhos do sertão e da infância, o absurdo da loucura e o humor da anedota.

É na perspectiva do supra-sentido que o Menino surge em alguns lances de *Tutaméia*, pondo em xeque a lógica e a coerência da realidade propostas pelo senso-comum.

A noção de Guimarães Rosa de que o mecanismo dos mitos apresenta “formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível” elucidada, ainda mais, os efeitos que o escritor explora, ao pôr em função do seu conceito de arte o pensamento primitivo da criança e do sertanejo, remetendo-se à realidade de pureza poética que tal pensamento fabrica.

Tomemos, então, as passagens em que o Menino aparece, com a sua intuição e simplicidade, desarticulando conceitos preestabelecidos e invertendo noções concebidas: ... é o caso do garotinho, que, perdido na multidão, na praça, em festa de quermesse, se aproxima de um polícia e, choramingando, indaga: – “Seo guarda, o sr. não viu um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?!”

- “Joãozinho, dê um exemplo de substantivo concreto.”
- “Minhas calças, Professora.”
- “E de abstrato?”
- “As suas, Professora.”

... agora o motivo lúdico – fornece-nos outro menino, com sua também desitiva definição do “nada”: - “É um balão, sem pele...”

Ou total, como nesta “adivinha”, que propunha uma menina do sertão. – “O que é, o que é: que é melhor do que Deus, pior que o diabo, que a gente morta come, e se gente viva comer morre?” Resposta: – “É nada”.

A RISADA. A menina – estavam de visita a um protético – repentinamente entrou na sala, com uma dentadura articulada, que descobrira em alguma prateleira: – “Titia! Titia! Encontrei uma risada!”.

O VERDADEIRO GATO. O menino explicava ao pai a morte do bichinho: – “O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato”.

Em *Tutaméia*, Guimarães Rosa retrata, na metalinguagem, a sua atitude criadora, o seu conceito de arte e de narrativa. Somam-se criador-contador de estórias e crítico da sua própria criação, presente nos quatro prefácios. Toda a vitalidade da travessia, o seu mistério e a sua imprevisibilidade, Guimarães Rosa procura captar numa coleta minuciosa de dados que ele reelabora no seu discurso. A matéria profusa de que se vale confere, em termos bastante coerentes, com a definição que ele lança da escritura literária como espaço de densidade e abertura: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”. A fonte do imaginário do escritor é fértil, a matéria que vem do inconsciente não se esgota; no plano subliminar, estão guardadas imagens contidas que fluem em momentos de disponibilidade criadora. Assim, ele explica como nasceram algumas das suas estórias. “Campo Geral” (em *Manuelzão e Miguilim*), por exemplo, brotou num momento de descompromisso, contado, assim, pelo escritor: “foi caindo já no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para o qual só soubesse um menino morador à borda da mata...”. O seu conceito de estória é perfeitamente concretizado em *Grande Sertão: Veredas*, *Campo Geral* e nas suas estórias mais curtas. O caráter de complexidade que exprimem explica a postura inventiva do

criador de estórias e não de história, que permitiria conclusão, linearidade. Essa postura fica clara, quando Riobaldo na condição de personagem e narrador em *Grande Sertão: Veredas*, justifica ao interlocutor a sua falta de precisão:

Quando a gente dorme, vira de tudo; vira pedras, vira flor. O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refino tudo nestas fantasias. Mas eu estava dormindo era para reconfirmar minha sorte. (...) Dormi, nos ventos. Quando acordei, não cri: tudo o que é bonito é absurdo – Deus estável. Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava.

Ao final da narrativa, outra vez insiste na sua atitude de revirar a realidade vivida, para trazê-la mais bela, reinventada, ao nível de estória. Se a vida não é sonho, a estória a revira através da fantasia, e, no plano da ficção, ultrapassa o próprio escritor, para entregar-se ao leitor. As fantasias da estória se limitam, porque muito ainda ela deixou de dizer: “Então, ao narrador foge o fio. Toda estória pode resumir-se nisto: - Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: - ‘Lá...’ Mas não acho as palavras”. Também não se limitam, porque comportam um plano ilimitado, para quem escreve e para quem lê; o leitor, por sua vez, é conduzido àquela outra margem, além da imediata, para explorar a camada subjacente dos símbolos, dos mitos da fantasia. A abertura que Guimarães Rosa confere à sua obra, admitindo o diálogo do leitor com o escritor, pode ser constatada no fim de *Grande Sertão: Veredas*, no momento em que o narrador encerra o diálogo com o seu interlocutor imaginário:

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

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba.

São passagens que, mais uma vez, reiteram o compromisso do escritor com o espaço novo, o da estória, que inaugura ao nível do imaginário. Assim é que se entende o supra-senso a que a estória transporta o leitor, terreno em que se coloca, da mesma forma, o escritor, pronto a ver a vida com olhos de sonho e de infância. O terreno da literatura, do sonho e da infância é muito igual, e Guimarães Rosa aproximou os dois últimos numa definição emitida em *Tutaméia*: “Os sonhos são ainda rabiscos de crianças desatoroadas”. O seu procedimento, de contador de estórias, é tão lúdico quanto o da criança, e tão onírico como o de quem condensa e desloca imagens sonhando. Ele arma um universo hieroglífico, 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. Assim é que, novamente, a linguagem de natureza metalinguística nos auxilia a constatar o processo de identificação do escritor com o Menino, em “Campo Geral”. A concepção mítica da criança favorece o escritor a inventar estórias. “Um certo Miguilim”, personagem da estória, símbolo do homem no estágio inicial da sua aprendizagem, na travessia existencial, morava “longe, longe daqui, muito depois da Veredado-Frango-d’Água e outras veredas sem nome ou pouco conhecidas”. Desprovida de dados definitivos sobre a personagem e sobre o espaço, a narração se desenvolve, sob o ponto de vista do narrador em terceira pessoa que se mantém “com” o menino, filtrando a realidade pelo ângulo infantil, até o final. Miguilim é a criança de excepcional sensibilidade e imaginação ingênua em termos de conhecimento do mundo e de si mesma, que vai descobrindo, com alegria e tristeza, a vida, até chegar a uma relativa maturidade, quando está pronta a passar a outro estágio do aprendizado. Nesse ponto, final da narrativa, é capaz de ver o mundo com mais equilíbrio, porque, tendo saído daquele estado caótico, nebuloso, do início, já é capaz de formular alguns conceitos, principalmente aprendidos com Dito, o seu irmão. Seguirá viagem, adiantando na experiência da vida e na vivência de reveses e de alegrias, e ampliando a sua percepção da realidade. Quando põe os óculos, enxerga com mais nitidez o espaço onde

aprendeu muita coisa, e que já é limitado para a sua experimentação. Prosseguirá, descobrindo mais e além. No momento da partida, tem sentimentos contraditórios, simultaneamente. Revê o que ficará para trás, com um reconhecimento definido, que a emoção lhe dá, das coisas vividas ali, mas tudo se soma em bagagem acumulada que ele leva em frente, seguindo viagem:

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia.

Enquanto viveu naquele espaço tão vasto de sertão, em estado bruto, que é o mundo infantil primitivo, originário, foi além do real, imaginando demais, o que o próprio espaço de amplitude e abundância favorecia. A relação que mantém com os seres daquele universo sertanejo é pura, poética, mágica. As histórias contadas, vindas da tradição oral e repassadas por Siãrlinda, o alimentavam (“Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borradeira, do Rei do Mato. Contou histórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer”), mas o seu potencial lúdico não se restringia a apenas nutrir histórias ouvidas; vivenciava as suas próprias, criando-as:

Miguilim se repente começou a contar histórias tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas histórias pegavam.

Com a morte do Dito, perde a motivação para inventar histórias. Fica triste, meio atordoado pela realidade da ausência do irmão e não consegue evadir-se, imaginando outros reais, fabricados pelo sonho. Mas a sua propensão para vislumbrar belas imagens, com nuances imaginárias, estava temporariamente bloqueada, quando o domina forte consciência da perda e, absorto nas lembranças amargas, sofre. Voltando mais ao início da narrativa, é interessante notar que Miguilim se lembra de algumas passagens, na condição de menino ainda menor, de forma embaraçada, misturando tudo por sua ótica desordenada, não sabendo discernir o vivido do imaginado:

... se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam. (...) Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria a roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma história. (...) Do Pau-Roxo conservava outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho.

Curioso é que a imagem do peru deslumbra o Menino que volta, como personagem dos contos “As margens da Alegria” e “Os Cimos”, de *Primeiras Histórias*, livro publicado em 1962, seis anos após a publicação de “Campo Geral”. Certamente, era imagem de grande efeito que povoava o imaginário do escritor, localizada no inconsciente, com possíveis ligações com a sua experiência real de vida na infância e no sertão.

Mas, se o peru pertenceu ou não ao mundo da infância de Guimarães Rosa, é o que menos importa, uma vez que, endossando palavras de Gilvan P. Ribeiro, “o universo real, mero pretexto para a refiguração alegórica, desaparece inteiramente no mundo fetichizado que se (re)cria”.

Como conclusão referente à obra “Campo Geral”, é importante voltar à identificação que ocorre do escritor com o Menino, ambos aptos a criar histórias e a fazer de conta, vivendo realidades superiores à convencional. Tanto o ponto de vista do narrador “com” o Menino, como a sua linguagem, carregada da percepção sensível e da magia infantil, denotam o proveito que o escritor conseguiu tirar das fontes de ludicidade: os primórdios do homem servindo à elaboração artística e lúcida de uma visão caótica e fantástica, depositária de símbolos, mitos e fantasias que unem duas pontas – distanciadas pelo tempo e reatadas pela arte – a da infância da criança e a da maturidade do escritor. É isto que fez Guimarães Rosa nas histórias que criou,

é isto que ele referiu, também, em um depoimento sobre a infância, onde se reconhece o despontar criativo do inventor de estórias, conciliado com o menino que já prenuncia a face revolucionária da arte do adulto:

Não gosto de falar em infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope e, nem mesmo eu, ninguém sabia. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-se num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar estórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas.

No conto “Nenhum, Nenhuma”, de *Primeiras Estórias*, o Menino, com o mesmo caráter simbólico, entre no texto, demarcando margens entre as fases da infância e da vida adulta, respectivamente, definidas por uma concepção mítica e por uma concepção lógica, ao se relacionarem com a realidade. Nota-se essa distinção na passagem em que o Menino mostra a distância e as diferenças que há entre ele e os pais:

– Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!...

Chamou-nos a atenção em *Primeiras Estórias*, os contos “As Margens da Alegria” e “Os Cimos”, primeiro e último texto da obra. Pela grande aproximação que existe entre eles, em termos temático-estruturais, nos interessou uma leitura em paralelo.

Nos dois contos mencionados, encontramos a constante da obra de Guimarães Rosa: a viagem, que corresponde a um círculo, obedecendo a um movimento, que se identifica com a própria progressão da existência humana. O Menino é a personagem central que experimenta as seguintes etapas: saída para o mundo, conhecimento do mesmo e volta para o lugar de origem, após uma significativa experiência de vida.

Também, define-se em ambos o mesmo ambiente mítico, de magia, criado pela presença da personagem criança, que é, no primeiro conto, um principiante quanto a conhecimento do mundo, e, no segundo, um pouco mais experiente. Uma aproximação marcante ganha lugar, quando o Menino passa do mundo real para o mundo imaginário, onde realidade se opõe a sonho.

E o mais importante é o equilíbrio a que o Menino chega no final da duas narrativas, através da vivência de opostos que se conciliam, dando-lhe a medida mais complexa da vida.

A trajetória da personagem infantil em “As Margens da Alegria” passa por três momentos maiores: ida; conhecimento – momento em que se realiza a “epifania”; volta.

Em se tratando do comportamento da personagem, podemos dizer que há um equilíbrio inicial, um repouso interior, causado pelo fechamento nos próprios limites; depois, um desequilíbrio, quando há saída e abertura para o mundo, deparando-se com asperezas e maravilhas, com alegria e tristeza, com a luz e a escuridão, com o belo e o feio; e, finalmente, a volta a um equilíbrio relativo pela soma de contrastes e reconhecimento do mundo, como uma balança, onde o contentamento e a desilusão têm peso igual.

Já de início, percebe-se a saída do Menino do real para o sonho, uma vez que a “viagem inventada no feliz; para ele produzia-se em caso de sonho”. Ele é conduzido ao aeroporto pelos pais e entregue aos tios, totalmente inexperiente. É fulcro de atenção e cuidado. As coisas eram encantadoras, uma vez que tocava nelas pela primeira vez, com o prenúncio de que “a vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária”. Realiza-se, nesse primeiro momento, a abertura para o mundo, o ver, tocar, sentir a vida na sua totalidade, sem distinguir as suas faces duplas. No primeiro contato, o menino apenas sorria e não se continha de maravilhado. Chega-

se à grande cidade, feita no chapadão, onde há tanta coisa a ser desvendada, onde há tanto mistério.

A terceira etapa encerra um momento de revelação, ou de um conhecimento decisivo, trazido pela presença do peru – elemento que se constitui como mediador entre a maravilha e a aspereza. Percebe-se o encanto da visão inicial que ele tem, quando o peru se instala com vida total: “O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração (...) o rapar as asas no chão-brusco, rijo, – se proclamara”. Depois, a imagem do peru muda a perspectiva inicial, transformando-se em “só umas penas, restos, no chão”. A morte, inevitável, se apresenta aos seus olhos. A verdadeira revelação é, então, declarada: “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam”.

A partir desse momento, ele entra em estado de desequilíbrio e de desilusão, provocado pelo contraste da realidade, pelo ir e vir da alegria e da tristeza, do feio e do encantador, da vida e da morte, do tudo e do nada, do estar e do não-estar. Observa a árvore, tão forte, bela e cheia de vida, que passa de tudo a nada e se assusta.

Depois do jantar, saindo ao terreiro, encontra-se novamente com um segundo peru, não aquele mesmo maravilhoso, mas outro, que lhe servia de consolo.

O Menino volta ao equilíbrio e, na escuridão da noite, brota um vagalume, belo, porque traz uma luz verde, que faz nascer outra vez a esperança. Porém, agora ele sabe que não é duradora. Agora, compreende que a luz, a beleza e a alegria não se instalam para sempre, mas vão e vêm, provisoriamente.

Em “Os Cimos”, o mesmo Menino volta, numa segunda viagem, contudo não é mais aquela criatura inexperiente, para a qual se acentuavam os opostos da vida: a abundância e a escassez, ou a presença e a ausência; agora, a criança volta com um relativo conhecimento. Podemos dizer que ela segue a trajetória idêntica (Ida-Epifania-Volta), havendo diferença em termos de seu comportamento, que se define por desequilíbrio inicial e equilíbrio final. Naquele primeiro momento, ela é levada pela aspereza da vida, pelo lado escuro; após o encontro com o pássaro – o tucano – o Menino se consola, e a ausência da mãe é superada pela luz maravilhosa, trazida pelos raios do vôo, ao amanhecer.

Viaja, outra vez, para a grande cidade, conduzido pelo tio. Domina-o, agora, a tristeza e o sofrimento, provocados pela doença da mãe, e há a tentativa, por parte dos adultos (tio e tia), de tirá-lo do mundo real, para introduzi-lo no mundo do sonho, da beleza e fazê-lo esquecer o que ficou para trás.

Chegando a casa, que continua a mesma, é tratado com muito carinho e cuidado. Não aceita os brinquedos, com medo de que a face ruim se acentue. Sabia que as coisas boas seriam passageiras e se acabariam logo; então, fugia delas.

Vislumbra nova dimensão de realidade, exatamente na “entremanhã”, quando aparece, nos cimos das árvores, um tucano maravilhoso, que o tira do mundo de tristeza, de escuridão, e lembranças doídas e o transporta para o mundo fantasioso, mágico. “E o tucano, o vôo, reto, lento – como se voou embora, xô, xô! – mirável, cores pairantes, no garridir; fez sonho”.

O tucano se torna a esperança, a ilusão, a maravilha para ele. “Mas, esperava; pelo belo. Havia o tucano – sem jaça – em vôo e pouso e vôo. De novo, de manhã, se endereçando só àquela árvore de copa alta (...). E dando-se o raiar do dia, seu fôlego dourado.”

Assim, o tempo da ausência da mãe passa, suavizado pela presença do pássaro. “O menino o guardava, no fugidir, de memória, em feliz vôo, no ar sonoro, até à tarde. O de que podia se servir para consolar-se com, e desdolorir-se, por escapar do aperto de rigor.” Desta maneira, o seu equilíbrio é estabelecido.

Finalmente, um telegrama chama-o para a realidade. O tucano, elemento de ligação entre noite e dia, porque aparecia sempre de madrugada, é mediador, também, entre o mundo real e o mundo do sonho infantil.

Chega o instante da volta. O tio o devolve ao mundo real, cheio de contrastes e mistérios. Mas, agora, o Menino “sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida”, assumida por ele com os seus opostos inevitáveis: “sorrisos e enigmas”; não era só crueza (doença da mãe) ou maravilha (tucano multicolorido), mas ambas, que se fundem, ora pensando mais uma ora outra.

Mediadores dos pólos opostos, que permitem a fusão e o equilíbrio conseqüente da personagem, os elementos tio e avião têm função simbólica de realce no conto. Eles tiram do baixo (afastamento da tristeza), conduzem ao alto (suavização do sofrimento pelo sonho) e trazem, novamente, ao baixo, às margens da realidade.

Voltando ao texto “As margens da Alegria”, percebe-se que o Menino se abre para o mundo, para o contato com os mistérios da vida, a que corresponde a abertura do próprio espaço, que se torna ilimitado.

De início, a viagem é apresentada como sonho, uma vez que é “inventada no feliz”. Ele entra no avião, onde ocupa o lugar da “janelinha, para o móvel mundo”. De cima, observa a imensidão do mundo, o sertão, os campos. O próprio campo, o mato, na obra de Guimarães Rosa, nos lembra Luiz Costa Lima, é a parte, povoada de sinais, cultivável, decodificada pela linguagem humana. Também Benedito Nunes, a respeito do sertão, explica a simbologia de conotações filosóficas: “Sem limites fixos, lugar que abrange todos os lugares, o Sertão congrega o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver”. Nesses termos, no sonho do Menino, no âmbito da imaginação, era possível abarcar tudo de uma vez. O espaço é aberto, tal qual a visão primeira que ele tem do mundo: “monturo” a ser desbravado e conhecido.

A grande cidade, onde eles chegam, povoa também a mesma largura do pensamento, e se situa no chapadão, mágico lugar, cheio de mistérios e do desconhecido. O espaço, como está sendo tratado, se identifica à própria infância.

Nesse primeiro momento, todos os elementos que povoam a mata e o terreiro da casa são carregados de brilho, vitalidade, colorido, grandeza, como o peru. Outros elementos, cheios de vida e encanto, também aparecem: *árvores altas, cipós, orquideazinhas amarelas, índios, onça, leão, lobos, caçadores, pássaros*.

Durante o passeio, feito de jipe, iam “aonde ia ser um sítio do Ipê”. Nota-se a certeza da existência do lugar apenas no mundo mágico, que se delineou desde o início da narrativa. Durante a viagem, outras tantas maravilhas se lhe apresentam, “todas as coisas, surgidas do opaco”: *a poeira, alvissareira; a malva-do-campo. O velame-branco, de pelúcia; a cobra-verde; a arnica: em candelabros pálidos; a aparição angélica dos papagaios; as pitangas e seu pingar; as flores em pompa; a tropa se seriemas, além, fugindo em fila, índio-a-índio; paisagem de muita largura; o grande sol alagava*.

Outra vez, ele “estava nos ares”, muito embora o jipe não fosse avião. Reafirma-se a idéia de que céu/ar/altura estão para sonho.

Quando voltam do passeio e o garoto vê na mata os restos do peru, que o encantara tanto num primeiro momento, transforma-se, e o espaço ganha outra configuração, decorrente da tristeza e desilusão que o dominam. Os elementos perdem a cor, o brilho, a vitalidade, e, na “circuntristeza”, a paisagem e o espaço se apresentam descorados, tal como o seu mundo interior, em desequilíbrio. Agora, os elementos se opõem aos do espaço anterior: *vagas árvores, ribeirão de águas cinzentas, apenas uma planta desbotada, o encantamento morto, sem pássaros, ar cheio de poeira, hostil espaço*.

Não há delimitação de tempo em minutos e horas. O tempo da realidade ou do sonho, da crueza ou da maravilha se marca pela presença do escuro ou da claridade, da noite, da aurora e do dia, alternado-se, de acordo com o estar interior do Menino.

A partida se faz “ainda com o escuro”. Esse escuro remete diretamente ao fechamento do pequeno ser, que nada conhece, que nunca saíra do seu próprio mundo para conhecer os

confins da realidade exterior. Assim que o imaginário ganha lugar e que ele se abre para a vastidão do mundo, a claridade se acentua.

O tempo do sonho é marcado pela luz e claridade.

Assim, temos a noite, em consonância com a obscuridade da personagem e da realidade exterior; o dia e, sobretudo, o amanhecer, com o sonho, a maravilha da vida.

“Enquanto mal vacilava a manhã. A grande cidade apenas começava a fazer-se...”.

As coisas encantadoras sempre aparecem, em sua perspectiva, como algo que dura pouco demais, enquanto a tristeza e a dureza da vida têm duração. Ao falar do peru maravilhoso, lamenta não ter-se demorado mais nele: “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...”

Outra vez, a noite chega, quando se aproxima a hora do Menino voltar à realidade. No entanto, a escuridão da noitinha não é total, porque aparece, para suavizar as trevas, a luz de um vagalume. Também o vagalume, que é a alegria que volta, era lindo no ar, mas por um instante apenas.

Em “Os Cimos”, a grande cidade, situada no imaginário, reaparece. A viagem se faz também de avião. Não é notável uma abertura do espaço, mas um fechamento do Menino em si mesmo. Ele estava por demais absorto na triste lembrança da doença da mãe e não lhe é possível sonhar. Peixes negros povoam o ar. A casa é a mesma de “As Margens da Alegria”, e o lugar onde se situa, também. A mata e o campo escuro permanecem em equivalência com o mundo infantil. Além do escuro, povoam esse campo: “rasgos, neblinas, feito um gelo, e os perolins do orvalho”.

Chega, afinal, a claridade para iluminar as trevas, em que até então se encontrara. O pássaro milagroso aparece num instante mágico, ao amanhecer, quando “os cimos das árvores se douravam”, para encantá-lo. A beleza estonteante do tucano o envolve de maneira a trazer-lhe um sentido interior e um equilíbrio relativo; não deixa de ser uma verdade a doença da mãe, mas, concomitante a isso, a presença empolgante do pássaro se impõe, amenizando a tristeza, reconfortando-lhe o ânimo, tornando-o “animoso de amar”. Os elementos que se destacam na mata, agora, são belos e férteis: *o alto azul, o alumiado amarelo e os tantos meigos vermelhos do pássaro, árvore... frutinhas, outros pássaros.*

Quando a ave se “fez sonho”, o sol é elemento que vem dourar o campo. Ela não se fixa no lugar, porém vai e vem todas as manhãs; a sua presença reafirma a idéia de altura estar para sonho, como podemos mostrar referência a seu vôo, que também está para ambos: altura e sonho, na seguinte passagem: “... em vôo direto, jazido, rente, traçado macio no ar, que nem um naviozinho vermelho sacudindo devagar as velas, puxado...”. Navio também, por sua vez, condensa a idéia mencionada – o navio se liga a mar e mar se liga a sonho e infinito.

O Menino, num terceiro momento, é conduzido à mesma realidade, de onde viera; agora, contudo, depois do contato com o tucano, se estabelece o equilíbrio profundo e sua visão é contrabalançada, pesando as duas faces da vida: o sonho e a realidade. Ele aceita o ir e voltar, num instante, apenas, do sonho.

Chega a um ponto qualquer, terra – baixo, a que corresponde a realidade: “Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida”.

Percebe-se que a partida do Menino e a sua viagem levam um tempo demorado, porque a aspereza e o lado ruim pesam nele. Não há novidades e nem interesse pelas coisas do mundo. Fere-o a doença da mãe. “O Tio olhava no relógio. Então, quando chegavam? Tudo era, todo-o-tempo, mais ou menos igual”.

Vem a noite e retorna, com maior agudeza, a mesma lembrança: “A mãe, isto é... E não podia logo dormir, e pela dita causa. O calado, o escuro, a casa, a noite”.

O dia novo que virá se apresenta como esperança e claridade. “E, vindo o outro dia, no não-estar-mais-dormindo e não-estar-ainda-acordado, o Menino recebia uma claridade de juízo

– feito um assopro – doce, solta.” Este é o tempo exato, em que aparecerá o pássaro, tempo da aurora, que nem é dia, nem é noite, mas um estágio intermediário entre ambos e realidade/sonho. A presença do peru, ao amanhecer, se faz ponte entre maravilha e sofrimento, porque ele passa rápido na árvore “tucaneira”, como a aurora se transforma logo em manhã, mas a lembrança da mãe não desaparece de todo, no decorrer do dia. O pássaro é consolo, é uma luz que habita o Menino, durante o dia todo, na esperança do reencontro no próximo amanhecer. Outra vez, o tempo do amanhecer responde por um estado do Menino entre sono e lucidez, sonho e realidade; o sol – total claridade – ainda não surgiu, porém, a claridade, trazida pelo tucano, extingue as trevas da noite. “O sol ainda não viera. Mas a claridade. Os cimos das árvores se douravam (...) Entremanhã (...) E: – ‘Pst!’ – apontou-se. A uma das árvores, chegara um tucano (...) Toda a luz era dele...”

Assim, continuava. Todos os dias, ao raiar da manhã, aparecia por instante o tucano.

Os três momentos: noite/ aurora/ dia são bem demarcados para o Tio, dirigido adultamente pelo relógio. Para ele, o dia começava às 6 e meia; para o pequeno, levado magicamente pelo vôo do pássaro, o que permanecia era “a fina primeira luz da manhã, com, dentro dela, o vôo exato”. Enquanto a presença da ave durava apenas 10 minutos do relógio para o Tio, a maravilha do pássaro permanecia na memória da infância e durava o dia inteiro: “O menino o guardava, no fugidir, de memória, em feliz vôo, no ar sonoro, até à tarde”.

Em um ponto qualquer, chega um telegrama: sinal de chamada para o regresso. E, quando o tucano desaparece no tempo do sonho, voltam para casa. “No seguinte – depois do derradeiro sol do tucano – voltariam para casa”. O sonho, a maravilha do tucano “durou um nem-nada, como a palha se desfaz (...) Como se ele estivesse com a Mãe, sã (...) no alpendre do terreirinho das altas árvores”. O tempo do lado belo e bom dura pouco, mas o Menino aprende a inevitabilidade do “hiato”: o vagalume que estava e já, no mesmo instante, não estava, como a presença transitória do pássaro. Quando o Tio anuncia: “– Chegamos, afinal”, ele responde: “– Ah, não. Ainda não...” porque o seu tempo não é o cronológico, como o do tio-adulto, porém o da imaginação, da memória, que pode ser duradouro como lembrança.

Vários elementos se apresentam no nível visual, concorrendo para o contraste entre real e imaginário nos dois contos. As cores evidenciam a esperança e exuberância do mundo, dos seres e da paisagem, quando mais claras (amarelo – branco – verde); a vitalidade, quando mais fortes (preto – rubro); o sonho, insistentemente, pelo azul-claro, pelo céu, pela água, pelo dourado, pelo amarelo; a desilusão e tristeza pelo negro e cinzento.

O elemento “nuvem” também remete à mesma idéia de sonho, daquilo que passa depressa, que não se fixa. O mesmo pode ser dito a respeito das aves (peru e tucano) de colorido encantador, que podem estar aqui ou ali, a cada momento. É importante notar que há uma oposição essencial, nos dois contos, entre luz e sombra, prevalecendo uma ou outra de acordo com o maior peso de uma face ou outra da vida: tristeza ou alegria, aspereza ou maravilha, sonho e realidade.

O mesmo ocorre com os elementos avião e navio: aquele, com maior ênfase, persistindo nos dois contos, como elemento de mediação entre sonho e realidade, entre terra e céu. Ele está para ar/altura, que, por sua vez, estão para imaginar, que está para azul. A mesma alusão pode ser feita a navio, que se liga a mar, que remete a transitoriedade – aquilo que corre, não é estático, se liga a azul, que simboliza o sonho.

Vejamos, então, a oposição marcante entre claro-escuro em alternância, de acordo com a trajetória do Menino.

A partida se dá, em “As Margens da Alegria”, quando estava ainda escuro. A treva equivale à falta de conhecimento do aprendiz. À medida que ele entra na imensidão e os olhos se abrem para a totalidade do mundo, a claridade se torna presente, valendo pela abertura para a experiência vivencial. A maravilha do sonho e do conhecer pela primeira vez se marca através

das cores: “o azul de só ar”; “o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde”; “a luz e a longa-longa-longa nuvem”.

A luz continua, e no raiar da manhã: “antes breve clareira, das árvores (...). Altas, cipós e orquidezinhas amarelas...”. O colorido do sonho repousa em toda a dimensão do peru, que ele avista no meio do terreiro: “o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu (...) com reflexos de verdes metais em azul-e-preto.”

A paisagem também resplandece em cores várias e misturadas: “o velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde”, “o veado campeiro: o rabo branco”, “as flores em pompa arroxeadas”.

A luz é abundante e vital: “o grande sol alagava”.

A escuridão volta, após o desaparecer do peru mágico, e a paisagem perde o colorido: “um ribeirão de águas cinzentas”, “apenas uma planta desbotada”.

Finalmente, treva e luz se fundem num tempo só, no terceiro momento da caminhada, quando ele chega ao equilíbrio, centrado na oscilação dos opostos.

A noitinha caía. Na mata: “as mais negras árvores”. De repente, a luzinha verde de um vagalume brilha, suavizando, por um instante, a escuridão.

Desta vez, a partida em “Os cimos” é dura e a escuridão corresponde ao próprio mundo do ser em desconsolo. Durante a viagem, a claridade da imensidão era a mesma, muito embora no ar passassem negros peixes. À noite, a lembrança da mãe não o deixava dormir.

A aura do sonho é trazida pelo aparecimento do pássaro, que povoa, na memória, os seus dias.

O colorido também se inaugura, porque a vida passa a ser vista do outro ângulo: de maravilha e esplendor.

Mas a claridade. Os cimos das árvores se douravam. As altas árvores depois do terreiro, ainda mais verdes (...) chegara um tucano (...) O alto azul, as frondes, o alumiado amarelo em volta e os tantos meigos vermelhos do pássaro.

O sol marca o dia, quando quebra a escuridão da mata com a sua luz. Ele vem da “região da estrela-d’alva”, trazendo o sentido do brilho que vem de longe. Tanto o sol como o colorido e o dourado do peru se opõem nitidamente ao escuro do campo: “A beira do campo, escura, como um muro baixo, quebrava-se, num ponto, dourado rombo, de bordas estilhaçadas (...) Agora, era a bola de ouro a se equilibrar no azul de um fio”. O peru “vinha e morava – das sombras do mato, os impenetráveis?” Outra vez, está em evidência o elemento mato, correspondendo a escuridão, a desconhecido, a explorável. Esta, porém, é uma face do sertão que, comportando os dois lados: da maravilha (peru e tucano) e da crueza (desaparecimento de ambos), equivale à própria existência que ondula entre as mesmas faces. Ora há claridade no sertão, ora há treva. O aparecimento do sol atenua a “obscura imensidão do campo”; sua luz é transitória, mas é sempre vindoura no seu modo constante de ir e vir.

De volta para casa, o azul ainda prevalece, porque o sonho permanece na lembrança do Menino. Porém, como ele está saindo do sonho para passar à realidade, as coisas ruins (a poeira, as ofegantes noites) e as boas (o tucano, o amanhecer) povoam o “quase-azul de seu imaginar”. Quando ele entrar completamente no mundo real, o azul desaparecerá.

A personagem infantil medeia entre luz e sombra, porque esses elementos têm um sentido simbólico, equivalente às duas faces da existência: luz (maravilha/ belo/ alegria) e sombra (aspereza/ feio/ tristeza). Como a sua imaginação dimensiona ponte entre o sonho (azul do imaginar) e a realidade, ele une, conseqüentemente, ambas.

Esse Menino de “As Margens da Alegria” e “Os cimos”, como de outras histórias de Guimarães Rosa, traça, no seu trajeto, passos fundamentais da experiência existencial. Nos dois contos analisados, ele é uma criatura inexperiente, sobretudo no primeiro, em que se inicia na vivência, conhecendo o belo e o feio, a crueza e a maravilha, e soma os opostos, no final dos dois, quando volta à realidade da vida, tal qual é: uma balança, onde os dois lados pesam

igualmente. É o ser humano lançado “para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar--se de uma nebulosa”.

Ele é elemento de importância predominante, porque é ponto de ligação entre os opostos, que se delineiam nas duas narrativas: sonho e realidade ou mundo interior (imaginação, fantasia) e mundo exterior (realidade).

Várias outras oposições se marcam em decorrência daquela primeira, desencadeando implicações com o código espacial, temporal e visual, todos envolvidos pelo mesmo caráter simbólico, que define o Menino, símbolo de universalidade identificável a qualquer outro que vive também sonhos fantasiosos na imaginação. Retratando a infância que confina com o desconhecido, o escritor transmite uma perspectiva mítica e grande profusão ou exuberância de linguagem, portadora da disponibilidade do aprendiz em avançar mais e mais os ilimitados da vivência, atento a conviver sensivelmente e em todas as direções com aquilo que vê, encontra e colhe de aprendizagem na sua travessia.

O Tio, que aparece nas estórias, também representa um tio qualquer, quase sempre guia ou protetor dos sobrinhos. 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 e tristeza, sonho e realidade. É ponto de ligação entre Menino e mundo.

O que quisemos mostrar, no decorrer da aproximação, foi a persistência de um mesmo caráter, o mítico da viagem, explorado na perspectiva de códigos distintos que denominamos de espacial, temporal e visual, que mantiveram íntimas relações com os estágios existenciais do Menino no decorrer das suas viagens. Nos códigos temporal e espacial pôde-se perceber tempo e lugar sem delimitação concreta, mas puramente simbólica. Os opostos estiveram presentes também em todos, suportando a aproximação entre si, e levaram à apreensão de um ponto em comum na viagem da existência: saída para um lugar sonhado, que deixa de ser apenas o maravilhoso imaginado, quando o verdadeiro conhecimento ocorre e o menino se fere por asperezas da vida, como a morte, o estar só por um instante do colorido peru e do tucano, mas volta à realidade com uma nova visão, aceitando a vida como ir e vir de sorrisos e mistérios, alegrias e tristezas, asperezas e maravilhas, trevas e luz, ilusão e desencanto.

No conto “A Menina de Lá”, ainda do livro *Primeiras Estórias*, aparece, como personagem, uma menina diferente do comum das pessoas, devido a sua pureza e à sensibilidade marcante. O seu caráter meio excepcional parece esconder uma certa anomalia que não se esclarece bem ao leitor. Ela fala pouco, de maneira inesperada, exprimindo percepção intuitiva e original da realidade. Está sempre atenta às pequenas coisas, vendo-as a fundo com o coração e a imaginação; não lhes dá explicações lógicas e percebe ângulos absurdos no mundo. Fechada na excentricidade, inclusive lingüística, diz coisas de improviso que o adulto não consegue entender, como a palavra “Xurugou”. Essa menina Nhinhinha, apresentada como um ser de comportamento estranho, é sensível; prevê o por vir e inverte conceitos: chama o pai de “Menino pidão” e a mãe de “Menina grande”. Sua imprevisibilidade não permitia uma clara definição de sua imagem por parte dos adultos; ela os ultrapassa e espanta: “Ninguém tinha real poder sobre ela, não se sabiam suas preferências”. Na sua linguagem, reflete-se o distanciamento com relação ao senso e à lógica dos que estão de cá, na margem da razão e da normalidade. Os seus disparates e imprevistos demarcam a terceira margem a que pertence a realidade própria, desordenada, essencialmente poética e fantástica. Em relances de revelações intuitivas, ela não se esclarece, nem se faz entender pelos que a rodeiam. Algumas definições e preferências que exemplificam essa última consideração: “Alturas de urubuir...”; “estrelinhas pia-pia”; “Eeu? Tou fazendo saudade”; “Jabuticaba de vem-me-ver...”; “Tatu não vê a lua...”; “Eu queria o sapo vir aqui”; “Eu queria uma pamonhinha de goiaba...”

A menina de lá, transgredindo a margem da normalidade, pertence ao senso dos puros, dos santos. E não é gratuito o fato de que a imagem que ela deixa, com a morte, é a de Santa Nhinhinha.

É personagem de que o escritor tira grande efeito, no sentido de que a visão trespassada é conveniente à concepção das suas estórias que vislumbram realidades superiores à ordinária. A personagem não é só a criança, oferecendo motivos lúdicos ao escritor: Nhinhinha ultrapassa o plano da infância, fornecendo imagens mais próximas da loucura que do mito. Ela criava estórias “absurdas”:

Vagas, tudo muito curto: da 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 nem se acabava; ou de precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo. Só a pura vida”.

Certo é que não esgotamos as estórias rosianas, em que o Menino segue viagem contada em poesia. “Estória Nº 3”, “Estoriinha” e outros mágicos contares sabemos que há, todos eles levando para muito além de idéias reais, encantando-nos com novos e ocultos pensamentos, porque “inventados no feliz” e “produzidos em caso de sonho”.

Deixo o Menino de Guimarães Rosa, saindo meio encantada, meio enfeitada. E sigo também viagem, indo a outras paradas, a novas leituras...

Texto Fonte: *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

## ANEXO C

## O INFANTIL NA ESCRITA DE GUIMARÃES ROSA – UMA LEITURA DE “AS MARGENS DA ALEGRIA” E “OS CIMOS”

Ana Maria Clark Peres

O Menino, agora, vivia: sua alegria despedindo todos os raios. Sentava-se inteiro, dentro do macio rumor do avião: o bom brinquedo trabalhoso. (...) O Menino tinha tudo de uma vez (...). A Mãe e o sofrimento não cabiam de uma vez no espaço de instante, formavam avesso – do horrível do impossível. (...) A vida não parava nunca, para a gente poder viver direito, concertado?

Guimarães Rosa

A borda do buraco no saber, que a psicanálise designa como de abordagem da letra, não seria o que ela desenha? (...) Entre gozo e saber, a letra constituiria o litoral.

Jacques Lacan

## O INFANTIL NA LITERATURA

Este trabalho busca verificar a manifestação do “infantil” na escrita de Guimarães Rosa, mais especificamente em dois contos que delimitam – inaugurando e concluindo – **Primeiras estórias**: “As margens da alegria” e “Os Cimos”. Vale ressaltar que o estudo em questão não privilegia um “infantil” temático (experiências ou visão de mundo da personagem Menino), mas estrutural. Levando em conta o conteúdo lacaniano de *fantasma fundamental*, intento destacar nos dois textos escolhidos o percurso de atualização da “verdade” da “criança”, a *verdade fantasmática*, ou, em outros termos, aquilo que de mais *infantil* há em cada um de nós.

Como ponto de partida dessa abordagem, creio ser importante me deter aqui, ainda que brevemente, em alguns dos significantes mencionados: “fantasma”, “verdade”, “criança”, “infantil”.

Princípio pela “criança”. Para conceituá-la sob a ótica da psicanálise lacaniana, valho-me da contribuição de Juan David Nasio, que, em intervenção no seminário de Jacques Lacan de maio de 1979, assim se manifesta a respeito: “[Esta] criança de quem a psicanálise fala tanto para sustentar suas hipóteses (...), este sujeito, portanto, é aquele que fala e pensa com palavras do pai atraídas pelo gozo da mãe. É a criança que não sabe aquilo que diz sem mesmo poder gozar” (Nasio, 1988, p.47). Explicita-se, pois, uma específica concepção de “criança” enquanto *sujeito do inconsciente*.

Mas como caracterizar o “infantil”?

É meu intento situá-lo no âmbito de uma construção peculiar, denominada *fantasma*, a qual pode ser compreendida, em última instância, como a maneira como o sujeito lida com a falta do Outro, implicando-se com o objeto do desejo e, por conseguinte, com a própria falta. Encenação do Real, “memória de um paraíso que jamais existiu”, simulacro de gozo, é pela via do fantasma que se faz possível tecer a trama da realidade e suportar o Real. Na perseguição de um (impossível) gozo absoluto, o sujeito adota um artifício particular: *coloca-se como objeto do desejo do Outro, enquanto o Outro desejante se reduz igualmente a objeto desejado*. Fixando esse sujeito numa ficção que troca continuamente de cenário – estratégias variadas diante do

enigma do desejo do Outro –, o fantasma se apresenta sob a forma de uma série de construções, encoberto tantas vezes por fantasias, versões diferenciadas de uma mesma busca de gozo. Paradigma que revela a “verdade” do sujeito (criança), escrita-matriz e encenação primitiva na qual se apóia o seu desejo, poderíamos considerar essa montagem fundamental, ou melhor, a “verdade fantasmática”, como o que de mais *infantil* há em nós, situando-a no princípio da criação artística.<sup>1</sup>

No texto literário, esse “infantil” é passível de se manifestar sob a forma de “construções fantasmáticas”, ou seja, em cenas nas quais uma personagem é insistentemente colocada como objeto do desejo do Outro, evidenciando, como já se viu, o mecanismo principal organizador da matriz do fantasma: *o sujeito na posição de objeto*. Na escrita de Guimarães Rosa, proliferam tais construções, que, insisto, visam em última instância, a obturar uma falta, ao mesmo tempo em que a revelam sem cessar.

Mas, no meu entender, o mais importante não seria apontar simplesmente a existência de tais construções (ou desse “infantil”), detectáveis em tantas outras escritas. Se, como afirma Lacan, “toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno do vazio”, o que me interessa perseguir são os traços que singularizam cada autor em sua relação com este vazio, ou, em outros termos, *a particularidade de cada percurso de atualização do “infantil”*.

No que concerne à escrita rosiana, desejo verificar as abordagens reiteradas – *repetições multiformes* – que apontam para uma insistência significativa: a busca de inscrição daquilo que não cessa de não se escrever.

Nos dois textos escolhidos para estudo, procuro assinalar os artifícios variados que, pretendendo encobrir uma falta que se revela pouco a pouco, acabam por determinar a atuação e a captura da personagem Menino na nova realidade que se produz. Se no início de “As margens da alegria” são freqüentes as construções fantasmáticas, que encenam a perfeição de uma plenitude, gradativamente elas acabam por perder a força, no instante em que se confronta o Menino com a própria falta, ao experimentar a perda, a decepção, a constatação do impossível. Retomadas, em “Os Cimos”, no retorno da personagem à cidade em construção, apresentam-se, contudo, sob nova forma (“o inverso nada”), até serem dissimuladas por fantasias, dando-se novo rumo ao percurso do desejo e da ficção.

#### “AS MARGENS DA ALEGRIA” – BORDEJANDO O REAL

“Esta é a história”. Atualiza-se a ficção: um presente (tempo e oferta) que se inventa. “Ia um menino”. Em seu caminho, maravilha-se com as tantas coisas que se produzem num percurso feliz, “em caso de sonho”. Além da grande cidade, algo mais se constrói, nesse rumo: um desejo a mover a viagem, o sonho, a estória. Não está sozinho, recebe as mais diversas atenções, que se manifestam sob a forma de variadas construções fantasmáticas: *é objeto do cuidado e do carinho e todos que o rodeiam*. Júbilo, excitação, leveza de folha a cair, afago, proteção, doçura, concordância de afetos, espécies diversas de satisfação – “sem limites”. Voa “supremamente”: no alto, no clímax. “Inteiro” em sua boa brincadeira.

Na chegada à cidade em construção, por descuidados instantes o que lhe é oferecido não se confunde com uma grandeza excessiva: “morada pequena”, “breve clareira”. Mais forte, porém, a fantasia: “Dali, podiam sair índios, a onça, o leão, lobos, caçadores?” “O peru!” Novamente, a ilusão de um gozo ilimitado: transbordamento “que satisfaz os olhos”, seduz e fascina o espectador Menino.

Convites, passeios, a natureza continua a extasiá-lo, ainda as tão grandes atenções, “incessante alegria”. E a reincidência da fantasia: “castelos já armados” – ele está “nos ares”.

Na volta não encontra mais o peru! O mundo se enfeia, pena, dor, falta: “restos no chão” – “as mais belas coisas se roubavam”, num “miligrama de morte”. Não há mais construções fantasmáticas nesse confronto com o Real, “impedida emoção”: os limites do corpo mais

estreitos que os limites do desejo. Ao desvelar o “possível de outras adversidades”, o Menino depara com o impossível no “mundo maquinal”, “hostil espaço”. Novos cortes se instauram: o mato, a árvore “que morrera tanto”. “Saudade abandonada”, “incerto remorso” – “tudo se amaciava na tristeza”.

Mas a luzinha verde, o vagalume! Re-petição: no quadro da demanda, o desejo se expressando. Provisória, a Alegria. Nessa nova relação com o Outro, prenúncio de outras ficções...

#### “OS CIMOS” – O INFINITO COMO LIMITE

“Outra era a vez”. De novo, rumo agora ao que já se conhece. *Só* com o Tio, o Menino e sua falta: “aturdido”, “tropeçante”, cansado. A Mãe doente, ameaça de uma falta maior. Ressurgem construções fantasmáticas, sob outra forma, inversa: “O Menino cobrava maior medo, à medida que os outros mais bondosos para com ele se mostravam”. De *tudo* ao quase *nada*. Sustos, choro. “Pobrezinho” (do seu companheiro, o amigo macaquinho?). Novamente, a constatação do provisório: “A Mãe sendo a alegria de momentos”, alegria-vagalume. São encobertas as construções fantasmáticas por uma só fantasia: a da mãe salva.

Chega, de novo. Apesar dos tantos cuidados (mais construções se montam), “faltavam ainda outras coisas (...) que careciam de formar, junto com aquelas, para o completo”. Mas uma nova simulação de completude parece distraí-lo: em meio a natureza deslumbrante, o Menino fascinado, de “olhos arregaçados”, é capturado pelo vô do tucano, “mirável”!

O breve instante não é capaz, entretanto, de tamponar sua falta, apenas a bordeja: a lembrança da mãe doente! Ele sabe agora que não há inteireza: “em cada instante, era como se fosse só uma certa parte dele mesmo (...)”. Sua insistente fantasia procura atenuar essa incompletude: “(...) ‘disse, redisse’: que a Mãe nem nunca tinha estado doente, nascera sempre sã e salva”. Outros ensaios de maravilhamento se produzem, para compensar esses “dias quadriculados”: “a tornada do pássaro era emoção enviada, impressão sensível, um transbordamento do coração”. Artificio provisório, até que a própria realidade alivia sua dor: “A Mãe estava bem, sarada! No dia seguinte – depois do derradeiro sol do tucano – voltariam para casa”.

“A vida, mesmo, nunca parava”. Na viagem de volta, nova perda: do seu companheiro querido, o bonequinho macaquinho! Sem o brinquedo, encenam-se mais produções imaginárias: “Não, o companheirinho Macaquinho não estava perdido (...), A Mãe, sã, salva, sorridente, e todos (...) no alpendre do terreirinho das altas árvores... e no jeep aos bons solavancos... e em toda a parte... no mesmo instante só”. Os belos momentos vividos se fundem nesta nova brincadeira; ele, espectador da própria performance: “só tudo”. A viagem-travessia tão longa... “Chegamos, afinal” “Ah, não.” Quer mais, ainda...

#### A LETRA ENTRE GOZO E SABER

No início do primeiro conto, simulou-se o gozo pleno. Na viagem-fantasia, a fixação/ficção das construções fantasmáticas – o Outro desejante a capturar o Menino, com suas atenções. Via deslumbramento, a ilusão de tamponar a falta; O Menino inteiro no seu sonho.

Pouco a pouco, como se viu, as construções fantasmáticas são encobertas por fantasias, a natureza extraordinária (a maior delas) a seduzir a personagem. Cegado de tanto olhar, o Menino, em terra, atinge os ares. Sobre a base fantasmática, algo se ergue supremamente: assim como a cidade, as tantas produções imaginárias.

Mas o corte: a morte do peru e da árvore, restos... Ao invés de uma Alegria plena, agora “outra vez em quando”. Evanescente, o gozo: falta algo a gozar...

Repetição da ficção: outra era a vez – um novo turno, em torno... de um resto de gozo. Novas e diversas construções tornam a ganhar força, realçando o nada (reedição de tudo?) do impossível. Diante do fracasso reiterado na busca de apreensão do Real, procura-se uma significação para o insuportável da castração: fantasias se inventam, continuamente. Alternância, hiato, fratura. Re-torno: a mãe salva; para sempre? E vinha a vida, com suas imprevisíveis estórias...

Já que não se crê mais viável o transbordamento da Alegria, ou o tamponamento de um vazio deixado pela falta do objeto, opta-se pela ficção, pela textura do Simbólico sempre a bordejar a falta. O impossível como causa de desejo – do autor-narrador-Menino. O percurso, a rota, o turno... em torno do vazio. A borda, a letra: a saída via re-escrita. Reinvenção constante, a margear o Real: um *estilo*.

Em *Primeiras estórias*, um passado-matriz se atualiza – o “infantil”: “As margens da Alegria”, inaugurando e instalando o provisório; em “Os Cimos”, repetição que tece a realidade e a vida.

Outra vez, mais *estórias*... que virão. *Estas*, também, sem fim.

### Referências bibliográficas

GANTHERET, François. **Incertitude d'éros**. Paris: Gallimard, 1984.

LACAN, Jacques. **Le séminaire livre VII: L'éthique de La psychanalyse**. Paris: Seuil, 1986.

LACAN, Jacques. **Che vuoi?** Psicanálise e Cultura. Trad. E. Valarini, C. E. Reis. Porto Alegre: Lituraterra, 1986.

NASIO, Juan David. **A criança magnífica da psicanálise**; o conceito de sujeito e de objeto na teoria de Jacques Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

PERES, Ana Maria Clark. **O infantil na literatura**: uma questão de estilo. Belo Horizonte: faculdade de Letras da UFMG, 1995. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962.

SILVESTRE, Danièle. Le fantasme. In: ZAFIROPOULOS, Marcos (Org.). **Aspects Du malaisedans La civilisation**. Paris: Navarin, 1987.

Texto Fonte: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998: Belo Horizonte). *Veredas de Rosa*. Organização Lélia Parreira Duarte. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.