

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

ROSALINA ALBUQUERQUE HENRIQUE

**DESCOBERTAS DO MUNDO SOB O OLHAR DA CRIANÇA E DO
LOUCO EM *CORPO DE BAILE E PRIMEIRAS ESTÓRIAS***

BELÉM
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

ROSALINA ALBUQUERQUE HENRIQUE

**DESCOBERTAS DO MUNDO SOB O OLHAR DA CRIANÇA E DO
LOUCO EM *CORPO DE BAILE E PRIMEIRAS ESTÓRIAS***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

BELÉM
2011

ROSALINA ALBUQUERQUE HENRIQUE

**DESCOBERTAS DO MUNDO SOB O OLHAR DA CRIANÇA E DO LOUCO EM
CORPO DE BAILE E PRIMEIRAS ESTÓRIAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Aprovado em: 17/05/2011

Conceito: Excelente

BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientador: Professor Doutor Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Instituição: Universidade Federal do Pará

Membro Titular: Professor Doutor José Luís Jobim

Instituição: Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Membro Titular: Professora Doutora Germana Maria Araújo Sales

Instituição: Universidade Federal do Pará

“O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando”.

(João Guimarães Rosa)

AGRADECIMENTOS

A Deus, o Criador de todas as coisas, o meu eterno guia pelas *veredas* da Vida;

Ao Eden Chagas pelo companheirismo, um exemplo de que o amor supera as barreiras do orgulho e que me fez encontrar uma razão ainda mais nobre para viver;

Aos meus pais, Luiz Carivaldo e Maria Madalena, sempre, pela constante sabedoria de que a conduta e o amor devem fazer parte de nós;

Ao meu irmão, Francisco, por sua paciência e compreensão;

Ao meu orientador Sílvio Holanda, meu mestre do universo rosiano e, como já dissera um grande amigo dele, *o exemplo de como o intelectual deve agir*, para quem o mais importante não é o brilhantismo dos argumentos, a feitura do trabalho ou o calor da exposição, mas as premissas sob as quais os argumentos de um trabalho se fundamentam;

A Brenda Maués que me ensinou o verdadeiro sentido de uma amizade, presença primorosa nesta minha etapa acadêmica, que bem sabe dos meus tropeços e acertos, sempre serena como uma menina milagreira, pelas suas palavras nos momentos certos, e pelas longas horas de seu tempo livre em tornar-se leitora de meu trabalho, minha parceira na *matéria vertente* que é a Literatura;

Aos rosianos, Aldo Barbosa, Brenno Carriço, Brenda Maués, Elissandro Araújo, Jorge Pantoja, Loíde Leão, Marcellus Vital, Pablo Ramos e Raphael Guimarães, o meu incondicional carinho e admiração, grandes pesquisadores de Guimarães Rosa;

Ao Everton Teixeira, pelo carinho com que teceu suas observações, tendo ele consentido abrir gentilmente o seu ilimitado conhecimento;

Aos meus amigos e familiares que me acompanharam nesta nova trajetória de minha existência, transmitindo afetos e boas energias;

A Edimara Santos pela simplicidade de afirmar amizades;

A todos os professores e aos amigos da Pós-Graduação em Letras, pelos ensinamentos e discussões acadêmicas;

Aos funcionários do Mestrado em Letras, em especial, a Eduardo Brito pela sua preciosa disponibilidade e atenção;

Aos bibliotecários da Biblioteca Setorial Albeniza de Carvalho e Chaves, do Instituto de Letras e Comunicação da UFPA;

E, por fim, ao Programa da Pós-Graduação em Letras da UFPA, pelo incentivo e pela oportunidade, e a CAPES, por oferecer as condições para a realização deste trabalho.

Aos meus pais, que mostram que os desafios do dia-a-dia, sucessos, fracassos, alegrias e tristezas são necessários para o aprendizado do amor.

RESUMO

Este trabalho centra-se no estudo das narrativas “Campo geral”, de *Corpo de baile* (1956), “As margens da alegria”, “Os cimos” e “Darandina”, de *Primeiras estórias* (1962), do escritor João Guimarães Rosa (1908-1967). Será discutido a perspectiva da criança e do louco a respeito do modo de apreensão do mundo e da vida, seja pela beleza, seja pela loucura, visando também a uma leitura comparativa relacionada à temporalidade em “As margens da alegria” e em “Os cimos”, cuja semelhança está presente tanto na temática quanto na estrutura das narrativas. Com o intuito de interpretar os contos selecionados, em que são abordados temas diversificados como: a infância, a alegria, a perda, a morte, a loucura e o sofrimento foram escolhidos estudiosos das obras de Guimarães Rosa como: Paulo Rónai, Claudia Soares, Sílvio Holanda, Luiz Tatit. Tendo em vista que este exame se fundamenta na Estética da Recepção, formulada por Hans Robert Jauss, o qual, sob a ótica de uma hermenêutica literária, defende que o leitor é o principal colaborador na constituição de sentido de uma dada produção literária, em que a experiência estética é conduzida por uma integração entre a herança da tradição histórico-literária e os horizontes interpretativos de quem lê a obra. Dessa forma, no primeiro capítulo, discutiremos acerca do método estético-recepcional e da hermenêutica literária, balizados por textos de Jauss, Gadamer, Ricœur e Palmer, traçando as orientações teóricas para a construção dos próximos capítulos. No segundo capítulo, proporemos o estudo da interpretação de “As margens da alegria”, “Os cimos” e “Darandina” (*Primeiras estórias*) e de “Campo geral” (*Corpo de baile*). Por último, no terceiro capítulo, faremos a análise da recepção crítica das narrativas supracitadas.

PALAVRAS-CHAVE: João Guimarães Rosa. *Corpo de baile*. *Primeiras estórias*. Estética da Recepção.

ABSTRACT

This work focuses on the narratives “Campo geral” from *Corpo de baile* (1956), “The thin edge of happiness”, “Treetops” and “Much ado” from *Third bank of the river and other stories* (1962), book wrote by the Brazilian João Guimarães Rosa (1908-1967). About the narratives, we will discuss the perspective of the child and of the madman, the way of apprehension of the world and life, through the beauty or the madness, and a comparative reading related to temporality between “The thin edge of happiness” and “Treetops”, whose similarity is present in the theme and in narrative structure. In the study, we will highlight the critic texts from scholars of the criticism reception about Guimarães Rosa as Rónai, Soares, Holanda and Tatit, besides, this paper is based in the Aesthetic of Reception, formulated by the German Hans Robert Jauss under a perspective of a literary hermeneutics that becomes the reader a major collaborator in the building of sense of a given written production, and which the aesthetic experience is taken by an integration between the legacy of the literary-historical tradition and the interpretive horizons of those who read the work, seen mainly in *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Thus, the first chapter will discuss of the study recepcional-aesthetic and literary hermeneutics through of the texts from Jauss, Gadamer, Ricœur and Palmer, outlining the main theoretical guidelines for the construction of the next chapters. Following, in the second chapter we will make the study of the “The thin edge of happiness”, “Treetops” and “Much ado” (*Third bank of the river and other stories*) and “Campo geral” (*Corpo de baile*). Finally, in the third chapter, we will present analyses of criticism reception of the small collection of the referred narratives.

KEYWORDS: João Guimarães Rosa. *Corpo de baile*. *Third bank of the river and other stories*. Aesthetic of Reception.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A HERMENÊUTICA LITERÁRIA.....	14
1.1. O estudo do método: A Estética da Recepção.....	14
1.2. A hermenêutica literária sob a perspectiva jaussiana.....	24
2. VISÃO EPIFÂNICA À VISÃO DA LOUCURA EM QUATRO ESTÓRIAS DE GUIMARÃES ROSA.....	29
2.1. O <i>baile</i> das crianças nas estórias de Guimarães Rosa.....	30
2.2. Todo o poder encantatório da palavra.....	32
2.2.1. Miguilim de “Campo geral”: o contador de estórias.....	34
2.2.2. O Menino enigmático de “As margens da alegria” e “Os cimos”.....	49
2.3. O tempo como coadjuvante da estória.....	60
2.4. A verdade extraordinária em “Darandina”.....	70
3. A CRÍTICA LITERÁRIA DE <i>PRIMEIRAS ESTÓRIAS</i> E DE <i>CORPO DE BAILE</i>: LEITORES ENREDADOS PELA ESCRITA DE GUIMARÃES ROSA.....	80
3.1. A recepção crítica de <i>Corpo de baile</i>	83
3.1.1. Paulo Rónai: leitura estilística de <i>Corpo de baile</i>	83
3.1.2. Cláudia Soares: uma perspectiva ligada à literatura e sociedade.....	90
3.2. A recepção crítica de <i>Primeiras estórias</i>	97
3.2.1. Paulo Rónai: o choque estilístico de <i>Primeiras estórias</i>	97
3.2.2. Sílvio Holanda: uma leitura sob o tema da tragicidade.....	102
3.2.3. Luiz Tatit: leitura semiótica de estórias rosianas.....	105
CONCLUSÃO.....	113
REFERÊNCIAS.....	118

INTRODUÇÃO

Escritor genial, dos poucos que aguentam esse qualificativo em nossa literatura, Guimarães Rosa supera e refina o documento, que não obstante conhece exhaustivamente e cuja força sugestiva guarda intacta, por meio da sublimação estética.

(Antonio Candido)¹

Este trabalho tem por objetivo propor uma leitura da novela “Campo geral”, de *Corpo de baile* e de três contos, “As margens da alegria”, “Os cimos” e “Darandina”, de *Primeiras estórias*, do escritor João Guimarães Rosa, o qual se destaca no cenário da literatura brasileira desde a sua estreia em 1946, com *Sagarana*, reveladora “das mais altas qualidades”², um ano após a queda do governo de Getúlio Vargas e o início da chamada “Geração de 45”, à qual o autor se vincula cronologicamente.

Passados dez anos, Guimarães Rosa alcança o reconhecimento como escritor, em consequência da publicação de *Corpo de baile* e de *Grande sertão: veredas*. E, já transcorridas mais de quatro décadas de sua morte, em 1967, suas obras continuam provocando uma pluralidade de discursos críticos, ao lado de leituras e interpretações inumeráveis, capazes de gerar novas redes de estudos.

A primeira edição, de 1956, de *Corpo de baile* havia sido dividida em dois volumes. Porém, em 1960, essa obra foi lançada em volume único. Somente, na terceira edição (1965), Guimarães Rosa optou em desdobrá-la em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubùquaquá, no Pinhém* e *Noites do sertão*, apesar disso, as semelhanças e as afinidades entre os temas e as personagens que percorrem as sete novelas são fortes para mantê-las unidas sob a ideia do movimento da dança.

Primeiras estórias é o quarto livro, entre os sete, do conjunto rosiano. Publicado pela José Olympio, em 1962, com vinte e um contos, obra muito diferente de *Sagarana*, com narrativas longas, e da primeira edição de *Grande sertão: veredas*, um romance escrito em quinhentas e noventa e quatro páginas. Em cada estória de 62 existe um entrelaçar do mundo de fantasia e da realidade, a vitória do irracional sobre o racional, o narrar o inenarrável.

Como escritor e pesquisador costumaz desde muito jovem, Guimarães Rosa soube valorizar o mundo do sertanejo por meio da recriação e tradução poética de sua linguagem,

¹ CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 151.

² *Idem*; CASTELO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Difel, 1972. p. 31.

que se deve a anos de dedicação aos estudos de línguas, de contatos com os sertanejos, mascates, garimpeiros, praças de polícia, caçadores, vaqueiros, bichos e paisagens mineiras, transcriando-os em ficção universal do homem e seus conflitos.

A respeito da produção literária de Guimarães Rosa, Paulo Rónai marca a existência de um espírito lúdico no escritor, vendo-o espiar com “malícia brincalhona, as reações da crítica a certas inovações explosivas, assim como exultar ante a agudeza de alguns intérpretes que conseguiram captar-lhe as mensagens, muitas vezes propositadamente veladas”³, porque, como o próprio Rosa havia afirmado em entrevista que, “tudo, absolutamente tudo, correspondia a intenções, era calculado”⁴.

Para o crítico húngaro Rónai, os textos de Guimarães Rosa ampliaram a nossa maneira de ver o Brasil ao expor um país antes desconhecido do público brasileiro, ao revelar-nos um lugar “imutável, intemporal, uma população que só aparentemente é nossa contemporânea, mas gravita em volta de mitologias ancestrais, em obediência a códigos atávicos sem por isso viver com menos intensidade os grandes problemas do homem”⁵.

Antonio Candido, no texto “O direito à literatura”, escrito em 1988, defende a ideia de que a literatura faz parte também das necessidades do ser humano, que lhe garante a sua integridade espiritual, uma necessidade universal que “deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza”⁶, sendo, pois, um espaço fecundo de cultura, diálogo e de projetar o homem como um veículo catalisador da conscientização e da transformação humana.

Salientamos, a propósito, que nosso trabalho possui o intuito de ampliar a produção científica referente à obra de Guimarães Rosa, contribuindo, assim, para a recepção crítica dos estudos literários acerca das produções ficcionais do autor, já que estamos diante de um clássico, cujas possíveis interpretações não finalizarão, pois, “um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos sobre si”⁷ de que fala o escritor Italo Calvino (1923-1985), de tal modo a consagrá-lo cada vez mais como um dos cânones da Literatura, ao lado de grandes nomes como James Joyce, Johann Wolfgang von Goethe e William Shakespeare, por exemplo.

³ RÓNAI, Paulo. Perfil de João Guimarães Rosa. In: *Seleção de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. XX

⁴ *Idem, ibidem*, p. XX.

⁵ *Idem, ibidem*, p. XX.

⁶ CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. ed. ver. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 256.

⁷ CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 12.

No empenho de produzir um material que possa ser incluído à “nuvem de discursos” críticos sucedida dos livros de Guimarães Rosa, fazendo dele um escritor de obras sempre inéditas, por se revelarem em tempos e formas de recepção diferentes, traçamos para a construção do *corpus* o objetivo geral, exposto inicialmente: propor uma leitura da novela “Campo geral” (de *Corpo de baile*), seguida dos contos “As margens da alegria”, “Os cimos” e “Darandina” (de *Primeiras estórias*) e os objetivos específicos: 1) analisar como ocorre a mudança de mundo sob a perspectiva da criança e a do louco; 2) analisar o elemento tempo como um processo crucial na construção de “As margens da alegria” e em “Os cimos”; e por último, 3) a recepção crítica das obras *Corpo de baile* e *Primeiras estórias*, baseando-se na proposta de Hans Robert Jauss, de uma hermenêutica literária centrada no leitor.

A pesquisa a ser realizada aqui será bibliográfica sobre as obras selecionadas para a dissertação de Mestrado, alicerçada em produções críticas em relação às narrativas rosianas, tendo como escopo teórico a Estética da Recepção, por sua vez, a metodologia mais adequada para este trabalho a respeito da recepção crítica. Torna-se indispensável destacar os exames críticos de Paulo Rónai (1972, 2001 e 2002), Cláudia Campos Soares (2002), Sílvio Holanda (2003) e Luiz Tatit (2010), os quais se debruçaram em decifrar o enigma do fazer literário de Guimarães Rosa.

Visamos, para tanto, delinear melhor as especulações que aqui serão tecidas, a divisão da dissertação em três capítulos. Por exemplo, no primeiro capítulo, “A experiência estética e a hermenêutica literária”, entendemos que, quando nos referimos à recepção crítica da obra de João Guimarães Rosa, o suporte teórico para esse estudo seja o da Estética da Recepção, tendo por principal teórico Hans Robert Jauss, do qual será salientado aqui o texto base *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de 1994. Nesta obra, o ex-professor da Universidade de Constança, entre outros pressupostos, propõe uma hermenêutica essencialmente ligada ao leitor, que nos possibilita assinalar as relações do texto literário rosiano com a época de seu aparecimento, além de estabelecer uma aproximação dos textos do escritor supracitado com os horizontes interpretativos de quem lê as suas obras.

Isso implica, portanto, o direcionamento a uma leitura que possa dar conta da historicidade dos textos literários. Há, então, a necessidade de falar da experiência estética do leitor, elemento de suma importância para o nosso trabalho, visto que, quando se procede à leitura, este se torna também “autor”, atribuindo outros significados ao texto, conforme a sua contemporaneidade.

No segundo capítulo, “Visão epifânica à visão da loucura em quatro estórias de Guimarães Rosa”, afeitos ao método estético-recepcional, discutidos no primeiro capítulo,

proporemos uma interpretação da novela “Campo geral”, de *Corpo de baile*, e de três narrativas, de *Primeiras estórias*, “As margens da alegria”, “Os cimos” e “Darandina”. Buscaremos compreender como Miguilim, lidava com as adversidades de uma vida sertaneja em meio aos dramas familiares que conduziam a sua vida e o seu crescimento. Logo, em seguida, trataremos de dois contos que possuem o mesmo personagem, chamado apenas de Menino, que passa por euforias e disforias: o deslumbramento perante o belo (a paisagem, a natureza, o peru e o tucano) e a difícil experiência e aproximação da morte.

Empreenderemos também uma leitura comparativa relacionada à temporalidade nos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, cuja semelhança está tanto na temática quanto na estrutura narrativa. Para, então, adentrarmos no conto “Darandina”, no qual é narrada uma estória de um cidadão que, enlouquecido, sobe a uma palmeira e, lá em cima, ante os médicos de um manicômio e a multidão, recupera de súbito a razão, havendo, portanto, um questionamento da normalidade e a fragilidade dos limites entre ela e a loucura.

No terceiro capítulo, “A crítica literária de *Primeiras estórias* e de *Corpo de baile*: leitores enredados pela escrita de Guimarães Rosa”, finalmente, em razão do valor essencial da interpretação e do levantamento de determinados aspectos das narrativas assinaladas acima, daremos prosseguimento ao exame da recepção crítica referente às obras *Corpo de baile* (1956) e *Primeiras estórias* (1962), de Guimarães Rosa, verificando se essas leituras possuem congruência com o que foi realizado anteriormente neste trabalho; dessa forma, apresentando as críticas desenvolvidas acerca das obras supracitadas, veremos que elas, junto às outras do escritor mineiro, são obras literárias abertas que provocam uma ebulição de discursos críticos em torno delas. Passemos, então, ao estudo da Estética da Recepção que nos servirá de base para a construção dos capítulos subsequentes do *corpus* da pesquisa.

1

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM JAUSS E A HERMENÊUTICA LITERÁRIA

A vida histórica da obra literária não pode ser concebida sem a participação ativa de seu destinatário.

(Hans Robert Jauss)⁸

Neste primeiro capítulo, destacaremos o método estético-recepcional acompanhado de discussões das sete teses elaboradas por Jauss, estudioso falecido em março de 1997, na cidade de Constança, distrito da Alemanha, bem como da hermenêutica literária sob a égide do pensamento jaussiano, que valoriza o papel do leitor na interpretação crítica de uma obra literária.

Antes de entrarmos na discussão acerca da Estética da Recepção, temos de perceber que desde a sua criação até o presente momento ela possui um espaço importante na Teoria Literária, pelo predicado de questionar a noção idealista de texto literário, especialmente no que concerne à história da literatura, em que Jauss ancora suas principais teses que serão discutidas *a posteriori*. Para tanto, deter-nos-emos em como o pensador alemão se preocupou em legitimar a viabilidade do “método” estético-recepcional perante os elementos concretos de textos literários, a fim de evitar que este seja reduzido a uma simplória “ferramenta” de análise de uma produção escrita, a um léxico (horizonte de expectativas, fusão de horizontes, lógica da pergunta e da resposta), aplicável, de modo indiscriminado, a quaisquer textos.

1.1. O estudo do método: A Estética da Recepção

Em 13 de abril de 1967, na aula inaugural da Universidade de Constança, Hans Robert Jauss (1921-1997) expôs a Estética da Recepção [*Rezeptionsästhetik*] pela primeira vez, definindo-a como uma pesquisa sobre a recepção da literatura e seus efeitos no leitor, com o título “O que é e com que fim se estuda história da literatura?” [*Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?*]. A Estética da Recepção nasceu sob o “signo da

⁸ JAUSS, Hans Robert *apud* ZILBERMAN, Regina. In: *A estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p. 33. A epígrafe pode ser apreciada melhor no texto de origem alemã: “*Das geschichtliche Leben des literarischen Werks ist ohne den aktiven Anteil seines Adressaten nicht denkbar*”. (JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als provokation der literaturwissenschaft*. In: *Literaturgeschichte als provokation*. 14. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp, 1994. p. 169).

contradição”⁹, porque valorizava a presença do leitor no texto literário numa época que se pregava o seu descrédito e *desconfiança*¹⁰.

Jauss havia motivado uma alteração no panorama dos estudos acadêmicos, em especial na Alemanha, ao reconhecer o leitor como um mediador da história da literatura, a qual estava, tradicionalmente, associada à história dos autores, das obras, dos gêneros e dos estilos¹¹. Este pesquisador, sobretudo de literatura francesa, elegeu a história da literatura como matéria principal de reflexão quando argumenta que ela é um processo “de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”¹².

O teórico alemão ao apresentar a Estética da Recepção já esperava entrar em choque com os modelos vigentes, que reuniam vários adeptos de hodiernas discussões sobre a teoria e análise literárias. Entre estes, destacam-se, no século XIX, a crítica biográfica difundida por uma das grandes personalidades da literatura francesa: Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869)¹³, que foi o norte da crítica da sua geração, e, no século XX, o formalismo russo, o marxismo e o estruturalismo.

As teorias formalista e a marxista constituíram o panorama crítico de Jauss em relação à pré-história da ciência da literatura contemporânea a sua. Ambas teorias tinham em comum a renúncia ao empirismo do positivismo à metafísica estética da história do espírito e a tentativa de encontrar a solução para o problema da literatura e história, ou seja, a de compreender a sucessão histórica das obras literárias como sendo o nexo da literatura.

⁹ FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a estética da recepção. *Letras*, Curitiba, v. 37, p. 265, 1988.

¹⁰ O termo em itálico é de Compagnon. Ele discorre que a “desconfiança em relação ao leitor é — ou foi durante muito tempo — uma atitude amplamente compartilhada nos estudos literários, caracterizando tanto o positivismo quanto o formalismo, tanto o New Criticism quanto o estruturalismo. O leitor empírico, a má compreensão, as falhas da leitura, como ruídos e brumas, perturbam todas essas abordagens, quer digam respeito ao autor ou ao texto. Daí a tentação, em todos esses métodos, de ignorar o leitor ou, quando reconhecem sua presença, [...] a tentação [é] de formular sua própria teoria como uma disciplina da leitura ou uma leitura ideal, visando a remediar as falhas dos leitores empíricos”. Cf. COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 143.

¹¹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 7. Quando Jauss tece sua crítica sobre o problema da historiografia literária, ele relembra as palavras do historiador e político alemão, do século XIX, Georg Gottfried Gervinus: “Tais livros podem ter todos os méritos, mas, do ponto de vista histórico, não têm quase nenhum. Eles seguem cronologicamente as diversas formas poéticas, dispõem os autores um após o outro em sequência cronológica — da mesma forma como outros enumeram títulos de obras — e caracterizam, então, poetas e poesia de uma maneira qualquer. Isso, porém, não é história alguma; mal chega a ser o esqueleto de uma história”.

¹² *Idem, ibidem*, p. 25.

¹³ Para Sainte-Beuve o estudo literário conduzia ao estudo da moral, logo, significava que estudar o estético é estudar o ético. Era, de fato, a criação de um método que, na sua concepção, resolveria a interpretação da obra, buscando as qualidades pessoais (morais) nos aspectos biográficos do autor; isto iluminaria o entendimento da obra literária. Como ele mesmo acreditava: “A literatura, a produção literária não é para mim distinta ou mesmo separável do resto do homem e da organização”. Cf. SAINTE-BEUVE. *La critique littéraire est à la base de la science morale*. In: FAYOLLE, Roger. *La critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1964. p. 282.

Contudo, essas teorias se revelaram insuficientes para transpor esse problema deixado em aberto, o que, no entanto, não impediu que Hans Robert Jauss propusesse que a qualidade e a classificação de uma escrita literária não interferem nas condições históricas ou mesmo biográficas de seu surgimento, tão pouco de seu posicionamento vinculado ao seu contexto “sucessório [*Folgerverhältnis*] do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito [*Wirkung*] produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão”¹⁴.

A Estética da Recepção entrava de chofre na formulação de um novo tipo de História da Literatura. Seu interesse reside na maneira como a obra é ou deveria ser recebida, colocando e estabelecendo o dialogismo (no sentido de relação) entre texto e leitor, quer dizer, entre efeito e recepção, sem perder de vista a importância sobre o valor e a experiência estética da obra recepcionada e para quem esta é destinada, assumindo de tal modo uma nova postura para o leitor, a de que a obra literária só existe quando é motivada por este ator, importante tanto para o conhecimento estético quanto histórico.

Os estudos jaussianos trouxeram “uma inversão metodológica na abordagem dos fatos artísticos [porque] sugere[m] que o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção”¹⁵, mostrando-nos a problemática acerca da experiência estética do intérprete, o qual, antes de cumprir seu papel de julgamento de uma obra literária, é um leitor que entende a impossibilidade de compreender um livro se não se compreende ele próprio graças a esse livro¹⁶. Vista dessa maneira, a obra não é mais concebida como um produto hermético e preso às estruturas formais do tecido escrito, mas se aproxima do leitor que se sente livre para estudá-la “enquanto estrutura de comunicação e fenômeno histórico”¹⁷.

A literatura não é uma coleção de escritos, mas conjuntos orgânicos¹⁸, como o crítico britânico Thomas S. Eliot explicitava (1888-1965). Este defendia a importância da participação da crítica na interpretação do texto literário, por acreditar na “possibilidade de uma atividade cooperadora, e mais a possibilidade ainda de se chegar a algo fora de nós próprios que, provisoriamente, podemos designar por verdade”¹⁹, numa espécie de união com

¹⁴ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 23.

¹⁵ ZILBERMAN, Regina. *A estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p. 49.

¹⁶ Sobre o conceito de leitor e a sua relação com o livro, cf. COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Peas Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 139-164.

¹⁷ *Idem*. A estética da recepção e o acolhimento brasileiro. *Moara*, Belém, n. 12, p. 15, jul-dez. 1999.

¹⁸ ELIOT, T. S. A função da crítica. In: *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando Moser. 2 ed. Lisboa: Guimaraes, 1997. p. 37.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 48-49.

a criação no labor do artista. Isso, sob a ótica de Jauss, significa que a produção do objeto artístico visa a um único fim, o ato da leitura gerando infinitas formas, modos e pensamentos sobre o texto. Constrói-se, assim, uma linha de interpretação em que o leitor é levado a exercer uma atividade reflexiva em relação ao texto, tornando-se um colaborador na interpretação da narrativa.

É o caso de quem lê *Corpo de baile* e *Primeiras estórias*. Naturalmente, muitas questões são levantadas acerca das narrativas que integram os livros, uma delas, é de que modo um inesperado acontecimento contém a força de tirar o sujeito do seu cotidiano, por exemplo, em “Darandina”. O discurso esquizofrênico do protagonista, que muda as atitudes das pessoas que testemunham o seu devaneio, nos leva a questionar como o ser humano se deixa abalar não necessariamente por assuntos renovados, mas pela forma como eles ocorrem. Na novela “Campo geral”, a construção da subjetividade de Miguilim diante do espaço do sertão, onde é patente a visão utilitária para a sobrevivência da família sertaneja.

A obra de arte não pode ser mais concebida como um organismo transtemporal e imutável, mas como uma relação dinâmica entre autor, obra e leitor. Para o principal pensador da Estética da Recepção:

Diante do êxito mundial do estruturalismo linguístico e do triunfo mais recente da antropologia estrutural, assinalava-se, nas velhas ciências do espírito (*Geisteswissenschaften*), em todos os campos, o abandono dos paradigmas da compreensão histórica. Via então a oportunidade de uma nova teoria da literatura, exatamente não no ultrapasado da história, mas sim na compreensão ainda não esgotada da historicidade característica da arte e diferenciadora de sua compreensão. Urgia renovar os estudos literários e superar os impasses da história positivista, os impasses da interpretação, que apenas servia a si mesma ou a uma metafísica da “écriture”, e os impasses da literatura comparada, que tomava a comparação como um fim em si. Tal propósito não seria alcançável através da panaceia das taxinomias perfeitas, dos sistemas semióticos fechados e dos modelos formalistas de descrição, mas tão só através de uma teoria da história que desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e resposta²⁰.

Nesse sentido, o teórico Jauss, no texto “A estética da recepção: colocações gerais”, do qual foi extraído o excerto acima, retoma o seu posicionamento a respeito de uma renovação nos estudos literários. Em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, defende sua proposta de reformulação da história da literatura balizada por meio de sete teses ou, se preferir, sete princípios teóricos sob os quais argumenta em favor da sua Estética da

²⁰ JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (sel.). *A literatura e o leitor: textos de estética de recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 47-48.

Recepção, esclarecendo, didaticamente e com exemplos, a sua teoria, que serão a partir de agora comentadas sucintamente.

Em sua primeira tese²¹, Jauss se empenha na tarefa de repensar o papel do historiador, quando, na verdade, tenciona destacar o papel do leitor, ao demonstrar que a historicidade da literatura é mediada pela experiência estética resultante de uma relação dialógica entre leitor e obra. Porém, esta não oferece aos leitores de cada época um mesmo aspecto, pelo contrário, a obra literária permite diferentes leituras em épocas distintas, cabendo ao receptor (o leitor) a atualização das leituras. O que determina o valor artístico de uma obra é a sua recepção intrínseca ao leitor que acontece “primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra”²². Esse horizonte a que se refere o teórico é a maneira como os leitores percebem e se situam no mundo, apoiados pelas suas leituras já realizadas, sendo, portanto, sujeitos ativos. Além do mais, o efeito da obra sobre eles não é separado da sua historicidade própria.

O ensaísta e crítico francês Gaëtan Picon (1915-1976), ao afirmar que “[t]oda obra de arte é uma porta aberta para um vasto horizonte, mas não se abre antes que tenhamos formado alguma ideia a respeito desse horizonte”²³, é coerente com a segunda tese²⁴ de Jauss. Essa tese volta-se para a experiência literária do leitor que ultrapassa a questão do bom-gosto. O pensador alemão esclarece que a recepção e o efeito de uma obra são construídos com base em expectativas correspondentes ao momento histórico em que a obra surge. Assim como, em toda experiência real, existe por trás da experiência literária, sobre a obra recepcionada, um “saber prévio, ele próprio é um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial”²⁵.

²¹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 24 (Grifo nosso). “Uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. É isso porque, antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores”.

²² *Idem, ibidem*, p. 26.

²³ PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra*. Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Nacional, 1970. p. 78.

²⁴ JAUSS, Hans Robert. *Op. cit.*, p. 27. “A análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática”.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 28. (Jauss cita G. Buck quando ressalta o processo de experiência estética do leitor).

“Toda obra atua por delegação”²⁶, não como uma novidade absoluta, no entanto, quando ela surge, o seu público a reconhece em virtude de traços familiares que podem estar ao alcance do leitor ou invisíveis para ele. A obra literária nos sugere a lembrança de já termos lido pelo fato de identificarmos durante a leitura certa singularidade em comparação com o que estamos lendo e o que foi dito em obras conhecidas por nós, sendo recordada pelo escritor. Ela abre expectativas quanto a “meio e fim” e coloca o leitor em uma determinada postura emocional de tal forma que nos precipita num “horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então — e não antes disso —, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores”²⁷.

A Estética da Recepção nos mostra que algumas obras, graças a uma convenção, de gênero, de forma ou de estilo, não provocam mudança no horizonte de expectativas em seus leitores. Porém, há obras que rompem com o nosso horizonte conhecido, formando um novo horizonte para nós. A leitura de *Dom Quixote*, de Cervantes, é um desses casos, pois o leitor era induzido a pensar num horizonte de expectativa ligado ao romance de cavalaria, no entanto, a obra evocava num outro, por se tratar de uma paródia desse gênero tão popular, no século XVI.

Os escritos *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) e *Jacques le fataliste*, de Denis Diderot (1713-1784) foram renovadores à época de seu aparecimento na Europa — exemplos que serviram como aplicação da segunda tese de Jauss —, haja vista que, a título de comparação, no Brasil, convém lembrar que os livros de Guimarães Rosa foram instigantes. O autor mineiro trouxe à literatura o sertão sem, no entanto, fazer regionalismo, fez com que seu público, que extrapola as fronteiras brasileiras, passasse a enxergar o sertão, a realidade e a nós mesmos de modo diverso.

À primeira vista, *Corpo de baile* apresenta um cenário com geografia e linguagem sertaneja, mas ao passar pelas primeiras páginas do livro, descobrimos que o sertanejo é muito mais que um homem simples do sertão. Ele é um ser humano que passa por vicissitudes que podem ocorrer em qualquer lugar e com qualquer pessoa. São conflitos que afligem a humanidade: o bem e o mal, a traição e a violência, o suicídio e a morte, a existência ou não de Deus e do diabo, o sentido e o aprendizado da vida e o amor.

Ainda que o concurso da palavra “primeiras” possa sugerir o fato de os vinte e um contos serem a primeira experiência de Guimarães Rosa nesse tipo de texto narrativo, seus

²⁶ PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra*. Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Nacional, 1970. p. 78.

²⁷ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 28.

enredos demonstram que são as primeiras estórias de um Brasil no começo do surgir, na década de 1960. O primeiro e último conto da obra *Primeiras estórias*, “As margens da alegria” e “Os cimos”, encenam o desmatamento e o dismantelamento do universo sertanejo, incorporando a ambos as potencialidades do projeto de nacionalidade brasileira, anunciada pela perspectiva de uma criança a aprender os seus caminhos.

Na falta de sinais explícitos, que ajudam na caracterização de uma obra, podemos contar com três fatores que chegam a ser decisivos na recepção do texto literário. O primeiro, incide na percepção de regras normatizantes de um gênero. O segundo, reside na relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico literário e o terceiro fator se dá pela oposição entre ficção e realidade. Este último fator, mostra que o horizonte de expectativa literária não é prejudicado pelo da experiência de vida do leitor diante de uma nova obra, pelo fato de um horizonte não excluir o outro.

A segunda tese de Jauss dialoga com a terceira²⁸, porque o objeto estético é passível de transformação, o horizonte de expectativa tende a renovar a obra literária. Nesse sentido, o teórico alemão postula que esse horizonte de expectativa é determinante para o valor estético e caráter artístico de uma produção literária. O valor artístico é visto pelo modo como “uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial”²⁹, conforme “[a] distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a *mudança de horizonte* exigida pela acolhida à nova obra”³⁰, determina-se o seu caráter artístico.

Quando uma obra é divulgada já existe um público que a aguarda, podendo ou não corresponder o horizonte de expectativa de seus leitores. Sem mudança de horizonte, a obra torna-se num mero entretenimento de modelos e formas delineadas e, por sua vez, serve apenas para consentir a expectativas que esboçam tendências dominantes de gostos, à proporção que deve ser agradável a reprodução do “belo usual”, confirma sentimentos familiares e as fantasias do desejo, tornando aceitáveis “as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para ‘solucioná-los’ no sentido edificante, diante

²⁸ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 31. “O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova — cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por conseqüência uma “mudança de horizonte” —, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia)”.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 31.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 31 (Grifo nosso).

de questões já previamente”³¹ resolvidas pelos leitores.

Para Jauss o romance *Fanny*, de Ernest-Aimé Feydeau (1821-1873) é uma obra que não exige mais do leitor uma guinada rumo ao horizonte da experiência desconhecida, portanto, afirma que esta obra se aproxima da esfera do entretenimento; ao contrário do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1821-1880), que continua inovador. Sendo assim, quanto mais o objeto estético mantiver o estranhamento contrariando as expectativas em leitores e críticos, mais se fortalece o seu caráter artístico.

A recepção crítica das referidas obras confirma que as inovações propostas pelas criações artísticas deixam marcas na história da literatura, mesmo que seu público se forme aos poucos. É o que aconteceu com *Madame Bovary*, entendido de início por um pequeno grupo de conhecedores e respeitado na história do romance, tornou-se um marco mundial, o “público leitor de romances por ele formado sancionou o novo cânone de expectativas, tornando insuportáveis [as descrições de Feydeau] e fazendo amarelecer qual um *best seller* do passado as páginas de *Fanny*”³².

Na quarta tese³³, a reconstrução do horizonte de expectativa do leitor de uma obra na época do seu surgimento traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de um texto. Jauss ratifica que para chegarmos ao entendimento do público que recepcionou a obra devemos partir da aplicação da lógica de pergunta e resposta, proposta por Gadamer (1900-2002), no livro *Verdade e método [Wahrheit und methode]*, de 1960.

Levando adiante a tese de [Robin Georg Collingwood (1889-1943)], segundo a qual só se pode entender um texto quando se compreendeu a pergunta para a qual ele constitui uma resposta, Gadamer explica que a pergunta reconstruída não pode mais inserir-se em seu horizonte original, pois esse horizonte histórico é sempre abarcado por aquele de nosso presente: O entendimento [é] sempre o processo de fusão de tais horizontes supostamente existentes por si mesmos. A pergunta histórica não pode existir por si, mas tem de transformar-se na pergunta que a tradição constitui para nós³⁴.

³¹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 32.

³² *Idem, ibidem*, p. 34.

³³ *Idem, ibidem*, p. 35. “A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte — em geral aplicadas inconscientemente — e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção — que intermedeia ambas as posições — e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete”.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 37.

A reconstrução do horizonte se faz necessária por fornecer as primeiras manifestações da relação entre o texto e o público, ao mesmo tempo uma troca, bem como favorece a recuperação da história da recepção do tecido literário, uma vez que as compreensões variam no tempo. Além do mais, encerra também que os juízos dos críticos interfiram no julgamento da obra: “esta é considerada na relação com o horizonte dentro do qual apareceu, e não a partir das preferências e critérios pessoais de quem a estuda”³⁵, sem impor que o objeto literário deva ser entendido exclusivamente pela perspectiva do passado. O texto explicita a sua historicidade ao se abrir às novas perspectivas, as quais recebem respostas e, paralelamente, contraria a ideia de maculação da obra de arte com a impressão de uma verdade atemporal.

Nas três últimas teses, Jauss considera três aspectos precípuos que integram ao “processo de ação” do projeto estético-recepcional de uma história da literatura: o primeiro se interessa pelo diacrônico, relativo ao contexto recepcional das obras; o segundo, o sincrônico que se preocupa com o sistema de relações da literatura pertencente a uma época e a sucessão desses sistemas e o terceiro, pela relação entre literatura e vida.

O estudioso alemão, na quinta tese³⁶, se detém na explicação de que a Estética da Recepção além de alcançar o sentido e a forma de uma obra literária no contexto histórico de sua compreensão, permite incluí-la em sua “série literária”³⁷ para que seja possível conhecer a sua posição e seu significado histórico no contexto da experiência literária. Assim, o aspecto diacrônico reside no fato de que uma “obra não perde seu poder de ação ao transpor o período em que apareceu; muitas vezes, sua importância cresce ou diminui no tempo, determinando a revisão das épocas passadas em relação à percepção suscitada por ela no presente”³⁸. Certamente, um passado literário tende a retornar quando uma nova recepção pode trazê-lo de volta ao presente, com isto o novo

torna-se também categoria histórica quando se conduz a análise diacrônica

³⁵ ZILBERMAN, Regina. *A estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p. 36.

³⁶ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 41. “A teoria estético-recepcional não permite somente apreender sentido e forma da obra literária no desdobramento histórico de sua compreensão. Ela demanda também que se insira a obra isolada em sua ‘série literária’, a fim de que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura. No passo que conduz de uma história da recepção das obras à história da literatura, como acontecimento, esta última revela-se um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor — ou, visto de outra perspectiva, um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda propor novos problemas”.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 41-42. Para os formalistas, “a obra nova brota do pano de fundo das obras anteriores ou contemporâneas a ela, atinge, na qualidade de forma bem-sucedida, o ‘ápice’ de uma época literária, é reproduzida e, assim, progressivamente automatizada, para então, finalmente, tendo já se imposto a forma seguinte, prosseguir vegetando no cotidiano da literatura como gênero desgastado”.

³⁸ ZILBERMAN, Regina. *Op. cit.*, p. 37.

da Literatura até a questão acerca de quais são, efetivamente, os momentos históricos que fazem do novo em uma obra literária o novo; de em que medida esse novo é já perceptível no momento histórico de seu aparecimento; de que distância, caminho ou atalho a compreensão teve de percorrer para alcançar-lhe o conteúdo e, por fim, a questão de se o momento de sua atualização plena foi tão poderoso em seu efeito que logrou modificar a maneira de ver o velho e, assim, a canonização do passado literário³⁹.

Via de regra, o novo é visto com sentidos estético e histórico. Este último não se restringindo mais à posição unidirecional e unidimensional dos fatos artísticos. Entretanto, na sexta tese⁴⁰, Jauss se reporta ao exame da circulação de uma obra de arte no momento simultâneo da recepção feita pelos seus leitores. Nesta tese, o pesquisador alemão ao tratar do aspecto sincrônico, no qual a escrita do autor é submetida à apreciação de seu público leitor, frisa a existência de uma relação entre a literatura de um dado período histórico e as fases a que ela pertence. Ao propor um equilíbrio entre a diacronia e a sincronia, baseado nos seus pontos históricos de interseção, é que se permite compreender a historicidade da literatura, para a qual chama atenção a apreensão plausível do horizonte literário de dado momento histórico

sob a forma daquele sistema sincrônico com referência ao qual a literatura que emergiu simultaneamente pôde ser diacronicamente recebida segundo relações de não-simultaneidade, e a obra percebida como atual ou inatual, como em consonância com a moda, como ultrapassada ou perene, como avançada ou atrasada em relação a seu tempo⁴¹.

Este posicionamento do teórico da Estética da Recepção nos revela que a obra, — para o público que a recebe — surge concomitantemente a sua atualidade. Ele vê a “mudança diacrônica na continuidade dos acontecimentos a partir do resultado histórico, isto é, que seja descortinada no corte transversal plenamente analisável do sistema literário sincrônico e seja perseguida em novos cortes”⁴².

³⁹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 45.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 46. “Os resultados obtidos pela linguística com a diferenciação e vinculação metodológica da análise diacrônica e da sincrônica ensejam, também no âmbito da história da literatura, a superação da contemplação diacrônica, até hoje a única habitualmente empregada. Se já a perspectiva histórico-recepcional depara constantemente com relações interdependentes a pressupor um nexos funcional (‘posições bloqueadas ou ocupadas diferentemente’) nas modificações da produção literária, então há de ser igualmente possível efetuar um corte sincrônico atravessando um momento do desenvolvimento, classificar a multiplicidade heterogênea de obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um amplo sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico. Poder-se-ia, então, desenvolver o princípio expositivo de uma nova história da literatura dispondo-se mais cortes no antes e no depois da diacronia, de tal forma que esses cortes articulem historicamente, em seus momentos constitutivos de épocas, a mudança estrutural na literatura”.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 48.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 49.

Em sua sétima tese⁴³, Jauss ressalta que considerar a produção literária em seus aspectos sincrônico e diacrônico ligados à história da literatura é insuficiente por não se relacionarem com a História Geral. Ele enfatiza ainda que a função social da literatura consiste na experiência literária do leitor atingir o horizonte de expectativa de sua vida prática, auxiliando na formação de sua compreensão de mundo. A experiência da leitura consegue libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida à proporção em que o leva a ter novas percepções das coisas.

O horizonte de expectativa da literatura é divergente da práxis histórica pelo motivo de não somente conservar as experiências vividas mas, além disso, “antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura”⁴⁴. Logo, a relação entre literatura e leitor sobre “[a] nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida”⁴⁵.

1.2. A hermenêutica literária sob a perspectiva jaussiana

Entendida como sendo o ensino das interpretações de obras literárias, a hermenêutica, de um modo geral, possui um largo rastro histórico, cujo sentido gerou vertentes e posições distintas face ao problema da interpretação. Originária do verbo grego *hermeneuein*, evocava, na mitologia grega, o nome do deus Hermes (o mensageiro dos deuses) responsável por proclamar e interpretar os oráculos de Delfos. Apesar de remontar à antiguidade clássica, a palavra hermenêutica surge como título de obra em meados do século XVII, *Hermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacrarum litterarum*, de J. Dannhauser, em 1654.

Assim, ao longo das épocas, tanto como função dos estudiosos de Homero quanto como dos escolásticos, a hermenêutica antiga afirmava sua atividade na distinção entre o sentido literal (gramatical) e o figurado (alegórico) das palavras. De um lado, direcionava-se à filologia dos textos clássicos, especialmente os da antiguidade greco-latina, e, de outro, à

⁴³ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 50. “A tarefa da história da literatura somente se cumpre quando a produção literária é não apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas vista também como história particular, em sua relação própria com a história geral. Tal relação não se esgota no fato de podermos encontrar na literatura de todas as épocas um quadro tipificado, idealizado, satírico ou utópico da vida social. A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social”.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 52.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 53.

exegese dos textos, o Antigo e o Novo Testamento, da Sagrada Escritura. O embate do desenvolvimento dessa ciência da interpretação não a impediu que, da Bíblia até aos documentos históricos e jurídicos, ela evoluísse no século XIX como uma disciplina propriamente filosófica, uma vez que o desafio já não era só alcançar a compreensão dos sentidos dos textos, mas também investigar o próprio sentido do termo compreender.

Sobre isso, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834) rompe com a concepção tradicional da hermenêutica, até então limitada a elaborar regras destinadas a orientar a interpretação de textos específicos, por exemplo, os jurídicos, os sagrados e os clássicos, resultando numa diversidade documental, pela premissa de que todo fenômeno linguístico pode ser objeto de compreensão, que, para ele “sem linguagem não se daria nenhum saber, e sem saber nenhuma linguagem”⁴⁶. Por sua vez, segundo Richard Palmer, dentro de um novo cenário, Wilhelm Dilthey (1833-1911) via na hermenêutica o fundamento para as ciências humanas e sociais, as quais interpretam as expressões da vida interior do homem: gestos, ações históricas, leis codificadas, obras de arte ou de literatura. Dilthey acreditava que as ciências do espírito, como as denominava, deviam partir da experiência concreta, histórica e viva do homem, por isso, a historicidade era tão importante para este hermenêuta⁴⁷.

O filósofo Martin Heidegger (1889-1976) coloca a hermenêutica num contexto ontológico na assertiva da compreensão de ser inseparável da existência e, também do mundo como ilustra Palmer em *Hermenêutica*, de 1997. O termo mundo não é a totalidade de todos os seres, contudo é a totalidade em que o ser humano se insere, aproximando-se do que poderíamos assim chamar de nosso mundo pessoal. Isso faz com que Gadamer reacenda o debate das ciências do espírito, ao defender que a problemática da compreensão abarca toda a experiência humana, excedendo os domínios da ciência.

O exercício interpretativo tornou-se, portanto, indispensável ao conhecimento e a atualização dos escritos da humanidade através dos tempos. Então, apropriar-se da hermenêutica para entender um texto literário leva-nos a percepções diversas, tais como, entre a obra literária e o mundo, entre o objeto interpretado e o sujeito interpretante. Apesar de que, no século XX, a hermenêutica literária ainda sofria a influência dos paradigmas do historicismo e da interpretação imanente da obra, o que explicava seu papel de “parente

⁴⁶ SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica — arte e técnica da interpretação*. Trad. Celso Reni Braida. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 12.

⁴⁷ Sobre a hermenêutica de Dilthey, cf. PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luísa Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2006. p. 105-128 e RICŒUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Trad. Hilton Jupiassu. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 23-30.

pobre”⁴⁸, cuja ideia é negada por Peter Szondi (1929-1971), em relação às outras hermenêuticas, das quais Jauss se aproxima, no intuito de reconciliar a filologia com a estética, surgindo uma nova hermenêutica literária diferente da filosofia clássica por considerar o ato hermenêutico como a “teoria das operações da compreensão em sua relação com a interpretação dos textos”⁴⁹. De tal modo que Paul Ricœur (1913-2005) aduz que “compreender um texto, não é descobrir um sentido inerte que nele estaria contido, mas revelar a possibilidade de ser indicado pelo texto”⁵⁰.

Gadamer com seus estudos sobre a ciência do texto resgata mais uma operação, a aplicação, por acreditar que faça parte “do processo hermenêutico, tão essencial e integrante como a compreensão e a interpretação”⁵¹. Estas ações lembram a velha tradição da tríade organizada pela hermenêutica pietista, como segue: *subtilitas intelligendi* (a compreensão), *subtilitas explicandi* (a interpretação) e *subtilitas applicandi* (a aplicação).

Com efeito, Szondi⁵² se propusera a dar à hermenêutica literária uma autonomia, com uma base sólida a fim de desfazer o adjetivo de “parente pobre” perante as hermenêuticas: filológica, teológica, jurídica e filosófica.

Hans Robert Jauss ao elaborar sua hermenêutica literária privilegia a referida tríade: a *compreensão* do texto, advinda da percepção estética e integrada à experiência primeira de leitura; a *interpretação*, quando se restabelece, no horizonte da experiência do leitor, o sentido do texto e a *aplicação*, ocorrida quando as interpretações prévias são feitas e medida a história de seus efeitos, sem esquecer a historicidade de uma obra, unindo-se à tradição da hermenêutica como teoria da compreensão. A propósito, sabe-se que, o pensador da Estética da Recepção encontrou em Gadamer, seu antigo mestre, os pressupostos metodológicos. São estes: o de horizonte de expectativas, responsável pelo restabelecimento da obra com o público; a lógica da pergunta e da resposta, que permite o diálogo entre o texto e a sua época de publicação e entre o texto do passado e o leitor do presente, da qual procede a fusão de horizontes; e, por fim, a consciência dos efeitos da história, em que as repercussões da obra do passado agem no sujeito e determinam sua interpretação.

Gadamer define sua hermenêutica baseada na orientação heideggeriana da compreensão como sendo o modo-de-ser por excelência do *Dasein*. Este pensador (mais longo da história

⁴⁸ SZONDI *apud* JAUSS. Limites et tâches d’une herméneutique littéraire. In: *Pour une herméneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982. p. 13.

⁴⁹ RICŒUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Trad. Hilton Jupiassu. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 17.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 33.

⁵¹ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 4. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 460.

⁵² Cf. SZONDI, Peter. *Introduction to literary hermeneutics*. Cambridge: New York, 1995. 144 p.

da filosofia ocidental) adverte que o sentido de suas investigações não é o de criar uma teoria geral da interpretação, nem a de uma doutrina diferencial de seus métodos; no entanto, almeja o comum das várias formas de “compreender e mostrar que a compreensão jamais é um comportamento subjetivo frente a um ‘objeto’ dado, mas frente à história efetual, e isto significa, pertencer ao ser daquilo que é compreendido”⁵³.

Em atitude favorável ao leitor, Hans-Georg Gadamer alega que “[o] sentido de um texto supera seu autor não ocasionalmente, mas sempre. Por isso a compreensão não é nunca um comportamento somente reprodutivo, mas é, por sua vez, sempre produtivo”⁵⁴, vinculado ao horizonte do intérprete, tanto o de expectativa estética quanto o de expectativa da experiência. Todavia, é inexistente o sujeito que ler separado daquele que vive em sociedade, o que há de fato é um sujeito que interpreta a obra literária. A interpretação não é histórica, porém o leitor interpreta o texto com base na história, interagindo com os horizontes de expectativa literária e o da expectativa social.

A prática interpretativa “não é um ato posterior e oportunamente complementar à compreensão, porém, compreender é sempre interpretar, e, por conseguinte, a interpretação é a forma explícita da compreensão”⁵⁵, haja vista que, nesse processo, sempre há algo como “uma aplicação do texto a ser compreendido, à situação atual do intérprete”⁵⁶. Dessa tensão entre texto e leitor, a aplicação se equivale à leitura histórica da obra que é sempre recebida e interpretada por leitores em tempos diversos, apreendendo um texto do passado em sua alteridade. Sendo assim, a aplicabilidade possui a intenção de comparar o efeito atual de um tecido literário com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético baseado no efeito e na recepção.

A respeito disso, o trabalho do crítico na avaliação de uma obra literária, por exemplo, das narrativas “Campo geral”, “As margens da alegria”, “Os cimos” e “Darandina”, de Guimarães Rosa, foge a ideia de reproduzir ou mesmo de validar a opinião do autor. O crítico, ao lançar seu olhar sobre o tecido literário, busca “descobrir a razão profunda dos textos, razão cuja natureza pode escapar a quem os produziu”⁵⁷. O intérprete entende que participa de uma atividade comunicativa, pondo em prática as suas experiências literárias anteriores, com as de seus interesses individuais.

⁵³ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 4. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 18-19.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 444.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 459.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 460.

⁵⁷ CANDIDO, Antonio. A vocação crítica. Entrevista a Manuel da Costa Pinto. *Cult*, São Paulo, v. 6, n. 61, p. 53, set. 2002.

Nessa convergência, entre leitor e receptor, texto e recepção, o conceito de horizonte de expectativas é definido como um sistema intersubjetivo que se liga à hermenêutica, que não se fixa à imanência do texto sem a mediação do leitor, por não ser uma “ciência hermética, mas um instrumento precioso na prática da vida, na medida em que, pela compreensão dialógica na experiência do texto, ela permite ao mesmo tempo a experiência do outro”⁵⁸.

Cada leitura é a concretização de um sentido trazendo à tona a que pergunta a obra responde porque a ação da reconstrução da questão nos permite compreender o sentido de uma dada produção escrita como sendo a resposta do nosso ato de questionar. Logo, entendemos que a obra literária é sempre transitiva, visto a relação entre literatura e leitor admitir implicações estéticas e históricas. A estética reside na recepção primária de uma obra encerrar um juízo de seu valor estético, pela comparação com outras obras já conhecidas pelo leitor. “A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração”⁵⁹.

Estabelecidos os procedimentos metodológicos e alguns conceitos da hermenêutica sob a perspectiva de Jauss, ainda que breves, nesse capítulo, serão indispensáveis para o desenvolvimento dos próximos capítulos. O presente trabalho visa não a uma mera observação interpretativa do texto do autor mineiro, mas a uma leitura que possa dar conta das várias veredas criadas por Guimarães Rosa, ao elaborar narrativas ficcionais que ultrapassam a margem da normalidade, focando, no capítulo seguinte, a análise de três contos, de *Primeiras estórias* e de uma novela de *Corpo de baile*, posteriormente, o exame da recepção da crítica com a publicação das obras confrontada com novas “leituras” de críticos de nossa época.

⁵⁸ JAUSS, Hans Robert. Limites et tâches d’une herméneutique littéraire. In: *Pour une herméneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982. p. 29.

⁵⁹ *Idem*. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 23.

VISÃO EPIFÂNICA À VISÃO DA LOUCURA EM QUATRO ESTÓRIAS DE GUIMARÃES ROSA

Numa obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, a forma tudo; é somente pela forma que se age sobre o humano como todo, ao passo que o conteúdo visa apenas as forças particulares. O conteúdo, por sublime e amplo que seja, age sobre o espírito sempre como limitação, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética. O verdadeiro segredo do mestre, portanto, é este: ele consome, pela forma, sua matéria; e quanto mais impressionante, sedutor, ambicioso, for o conteúdo em si mesmo, quanto mais se impuser o efeito do conteúdo material, quanto mais o espectador se inclinar à consideração imediata do conteúdo, tanto mais triunfante será a arte que retém distanciado o apreciador e que afirma o seu domínio sobre a matéria.

(Friedrich Schiller)⁶⁰

Nossa leitura se projeta para uma comparação acerca da perspectiva do olhar infantil de duas crianças e a do louco. Personagens de quatro narrativas rosianas que vivenciam singulares experiências na constante travessia existencial humana, que perpassa a obra do ficcionista mineiro Guimarães Rosa.

A novela “Campo geral”, de *Corpo de baile*, e os contos “As margens da alegria”, “Os cimos” e “Darandina”, de *Primeiras estórias*⁶¹, se entrelaçam em virtude de seus enredos que nos anunciam atmosferas emocionais e espaços moventes que surpreendem o leitor com uma visão de um rico cenário. São narrativas reveladoras de uma valiosa experiência de conversão do homem em “personagente” (personagem+agente), pois seu significado é exposto pelos personagens criados por Guimarães Rosa, os quais, longe de serem meras marionetes, presos nos papéis designados para eles, evoluem de personagens à “personagentes” e passam a traçar as suas ações, conforme o desenrolar da história.

Sujeitos de seus próprios destinos aprendem que a vida é criação e recriação daquilo que está não para o fim, e sim para um recomeço como já dissera Dito a

⁶⁰ SCHILLER, Friedrich von. *A educação estética do homem. Numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki; introdução e notas Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 111-112.

⁶¹ Todas as citações retiradas dos volumes *Corpo de baile* e *Primeiras estórias* seguirão a escrita da edição do ano de 1956 e a de 1962 com suas marcas tipográficas, respectivamente.

Miguilim: “vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...”⁶². O irmão de Miguilim aprende que o homem, quando conquista a alegria, é sinal de que a suprema destinação da vida foi alcançada, porque onde há alegria, há criação. E, quanto mais rica a criação, mais profunda a alegria.

As narrativas selecionadas para a nossa análise fazem parte exemplar de um processo inovador que revolve os organismos da criação literária de Guimarães Rosa, porque os textos desse escritor surpreendem o leitor, não apenas por um notável processo de invenção da linguagem, mas especialmente, pela proposta de uma integração entre as palavras e os sentimentos a que elas aludem. Além do que, estas propostas se fundam numa terceira margem textual que reside numa mudança de mundo, desmascarada pela epifania de duas crianças, ou por um instante de exaltação de um homem.

2.1. O baile das crianças nas estórias de Guimarães Rosa

Na ficção rosiana, bailam ao lado de figuras femininas como a de Diadorim, Otacília, Nhorinhá, de *Grande sertão: veredas*, Maria Exita, do conto “Substância” e Joana Xaviel, da narrativa “Uma história de amor”, crianças com poderes de intuir o oculto, mostrar novas probabilidades ou mesmo de estimular outra percepção para a vida. Entre elas, destacamos dois garotos: Miguilim, de “Campo geral” mais o Menino, de “As margens da alegria” e “Os cimos”.

Guimarães Rosa chegou a ser uma dessas crianças: o Joãozinho, como era chamado pela família. Em suas estórias reconhece que, quando menino, já prenunciava o despontar da veia artística, o prazer de inventar seres apaixonados, loucos, velhos sábios, jagunços, crianças milagreiras. Na antológica entrevista a Ascendino Leite em 1946, o autor é réu confesso que suas obras trazem muito do ambiente de sua meninice:

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 disto. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e

⁶² ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 104.

imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas, numa combinação mais limpa e mais plausível, porque — como muita gente compreendeu e já falou — a vida não passa de histórias mal arranjadas, de espetáculo fora de foco. A arte e o céu serão, pois, assunto mais sério, e também são países de primeira necessidade...⁶³

Ainda nessa mesma entrevista, chamou-nos a atenção que de Joãozinho muito existe no protagonista de “Campo geral”, Miguilim, apesar de não nos determos em promover uma espécie de autobiografia de Guimarães Rosa, porém a de mencionar que o autor mineiro transpôs para o papel um menino que vive num espaço tão vasto do sertão, em estado bruto, que é o mundo infantil primitivo, que se diferencia da criança de “Os cimos”, que volta a uma segunda viagem, não tanto inexperiente quanto Miguilim.

A respeito do *baile* das crianças no universo rosiano, Claudia Campos Soares declara que é pertinaz à concepção estética de Rosa no que tem de incondicionado. “Inocência e ingenuidade [para ele] são riquezas porque significam a capacidade de enxergar o mundo e os homens de olhos livres, de vê-los a cada dia como se fosse pela primeira vez”⁶⁴. Domina-o os juízos de valor não acabados para a criança, na qual o seu pensamento não se mostra restrito pelos limites das tradições, das convenções e de preconceitos tão presentes nos adultos.

Publicada originalmente no volume *Corpo de baile* (1956), “Campo geral” narra a estória de um menino míope e absorto em seu mundo de pequenos animais, formigas, besouros e aves, companheiros de sua infância, tendo como cenário o sertão dos “Gerais”. Os dramas familiares conduzem a vida e o crescimento do personagem principal que encontra no irmão menor Dito, seu confidente e amigo, a direção de suas atitudes.

Saindo do Mutúm onde o jovem “Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos”⁶⁵ deslizamos para as páginas de *Primeiras estórias*, aguçando nossa atenção o conto “Os cimos” em que é imprescindível não ser retomado o enredo de “As margens da alegria”, pois apresentam como personagem principal uma criança que inicia e fecha o circuito das estórias de 1962, sendo que as outras personagens são apenas identificadas pelo grau de parentesco. As duas narrativas se fundem na experiência do olhar do protagonista, por isso, em razão da aproximação da temática e da estrutura, faremos um

⁶³ PEREZ, Renard. Perfil de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. XV.

⁶⁴ SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*. São Paulo, 2002. Tese de Doutorado em Letras, Universidade de São Paulo. p. 77.

⁶⁵ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 15.

paralelo a respeito dos contos já sublinhados, no decorrer do trabalho. Na primeira, o garoto está deslumbrado pela beleza da viagem e, na última, em “Os cimos”, ele está triste, apesar de retornar para o mesmo local, o motivo da viagem é outro: a mãe adoecera e a família acha por bem afastá-lo desse momento doloroso.

2.2. Todo o poder encantatório da palavra

Na prosa de Guimarães Rosa a palavra possui o poder de tecer um jogo, pensado, repensado, calculado e recalculado pelo escritor mineiro e, ordinariamente, a linguagem rosiana produz uma abordagem estética da realidade, de forma a mimetizá-la. Nela reside a capacidade demiúrgica de inventar (ou mesmo de reinventar o mundo), sendo assim, veremos como a criança, em particular, os infantes Menino e Miguilim, objetos de nosso estudo, se apropriam da palavra e da linguagem, manipulando-as a fim de cultivarem a alegria, mesmo diante de acontecimentos ruins.

Benedito Nunes (1929-2011) expõe que o Menino de “Os cimos”, assim como as outras personagens infantis da obra rosiana, é dotado de sagacidade e de sabedoria que percorre estágios de um ensinamento, uma iniciação à vida, uma construção do “eu”. Semelhante ao Menino, Miguilim ganha vulto porque consegue ver o mundo com mais equilíbrio e formar alguns conceitos, sobretudo aprendidos com o seu irmão Dito.

São infantes que conseguem superar os seus conflitos internos e aprendem a conviver com as formas ambíguas da vida como a alegria e a tristeza, o sonho e a realidade, o ganho e a perda, a obscuridade e a claridade. Convergindo-se para uma espécie de reconciliação dos opostos e não uma exclusão, ao contrário do pensamento de Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, o qual reclama o devido afastamento entre o bem e o mal, no entanto, o jagunço conclui que essa separação é impossível:

eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o prêto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com êste mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, êste mundo é muito misturado...⁶⁶.

No caso da criança em “Campo geral”, “As margens da alegria” e de “Os cimos”, a vida se renova porque o fim aponta para um recomeço apresentado ao protagonista que observa atentamente o esplandecer da “luzinha verde do primeiro vagalume —

⁶⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p. 220.

devolução da claridade, da alegria triunfante, recuperação da beleza superando a fealdade, mas a ela unida, como a luz às trevas e o contentamento ao pesar”⁶⁷.

Dos desafios que se apresentam durante a trajetória nas narrativas supracitadas, os personagens centrais traçam, no seu trajeto, passos fundamentais da experiência existencial. O mais importante de todos é que a convivência dos contrastes permite uma apreensão mais profunda da realidade, uma maneira de intervir no mundo com novas atitudes.

Para Vânia Maria Resende, o Menino de “As margens da alegria” e “Os cimos” vive num jogo simbólico, o claro e o escuro, o qual deve atravessar. O protagonista dos contos em questão é um ser inexperiente, que inicia a sua “vivência, conhecendo o belo e o feio, a crueza e a maravilha, e soma os opostos [...] quando volta à realidade da vida [sendo] uma balança, onde os dois lados pesam igualmente”⁶⁸.

Nesse ponto, Miguilim se depara com essa “balança infidelíssima”, retratando a infância que confina com o despontar de excitantes descobertas ante o desconhecido. É, portanto, aquela criança 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”⁶⁹.

A leitura de Benedito Nunes, dos contos já mencionados, somada à estória de “Campo geral”, é compartilhada com a de Paulo Rónai quando descreve que Guimarães Rosa congrega à sua escrita uma linguagem poética realçada pela construção de um “método mais óbvio da criação conceptual de novas realidades [que seria] mesmo a invenção de contrastes”⁷⁰. Tal qual a linguagem, as pessoas e o próprio mundo estão em desenvolvimento, numa mudança contínua porque os recursos poéticos utilizados pelo autor mineiro levam o leitor a acompanhar a experiência estética da realidade sob o olhar de um garoto.

Apesar de se tratar de obras diferentes do escritor João Guimarães Rosa, a proximidade entre “Campo geral”, de *Corpo de baile* (1956) e “As margens da alegria” e “Os cimos”, de *Primeiras estórias* (1962), não se deve somente aos personagens infantis e ao modo como se dá sua formação, mas, além disso, ao âmbito das vozes narrativas.

⁶⁷ NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 153.

⁶⁸ RESENDE, Vânia Maria. A trajetória do menino nas estórias de Guimarães Rosa. In: *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 42.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 30.

⁷⁰ RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. L.

2.2.1. Miguilim de “Campo geral”: o contador de estórias

O escritor Guimarães Rosa presenteia a literatura brasileira com a criação de um personagem de oito anos de idade, dotado de grande sensibilidade, que irá buscar entender e ser compreendido no mundo que para ele se mostra insensível e que, por isso, se acha inadaptável. O protagonista descobre nas estórias um meio que lhe será muito útil para lidar com a sua realidade: “Em mal que, a gente carecia de querer pensar sòmente nas coisas que devia de fazer, mas o govêrno da cabeça era erroso — vinha era tôda idéia ruim das coisas que estão por poder suceder! Antes as estórias”⁷¹.

Em “Campo geral”, encontramos conflitos de ordem humana (medo, amor, perdas, solidão, carência e dificuldade de ser criança) em um espaço longe de qualquer centro habitado, conservador de formas de vida e hábitos ancestrais, com métodos de trabalho primitivos, no qual reside Miguilim que se diferencia de seus irmãos e dos adultos, com exceção de sua mãe Nhanina⁷². Uma criança que tem o poder de fruir a beleza do mundo por ser capaz de absorver-se por muito tempo na contemplação da natureza, pois vê nela um espetáculo de perfeição e riqueza que não podem enxergar aqueles que são totalmente absorvidos pela necessidade.

Estabelece-se entre a personagem e o leitor uma abertura ao novo, ligada à visibilidade do mundo captado pela perspectiva de uma criança, em que a altivez, a emoção e o poder das palavras compõem um universo bem próximo ao dos poetas e dos loucos, também. Nosso olhar, condicionado aos interesses imediatos do mundo, se predispõe a dividir com Miguilim um mundo particular de pequenas formas, repleto de cores, movimentos e cheiros.

São gestos de um coelho, um sumiço rápido de um vagalume, os pelinhos brancos de um tatu, uns filhotes de bem-te-vi, o pufo-pufo de um peru, a visão das frutinhas vermelhas, pingadas no meio de um jardim, a pocinha d’água onde o pequeno gaturamo se mira, a de uma minhoca branca como presa das formigas, os dentes de uma moça, engraçados de tão brancos, o dedo de um bispo, com o anel vermelho, o besourinho amarelo, os passarinhos com seus cantos e variedade de cores, joaninhas e ramos que

⁷¹ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 50-51.

⁷² *Idem, ibidem*, p. 89. Nhanina é sensível à beleza das estórias criadas por Miguilim e mostra também certa familiaridade com as palavras: “Mãe disse que Miguilim era muito ladino, depois disse que o Dito também era. Tomèzinho desesperou, porque Mãe tinha escapado de falar no nome dêle; mas aí Mãe pegou Tomèzinho no colo, disse que *êle era um fiozinho caído do cabelo de Deus*. Miguilim, que bem ouviu, raciocinou apreciando aquilo, por demais. *Uma hora êle falou com o Dito — que Mãe às vêzes era a pessoa mais ladina de todas*” (Grifo nosso).

são borboletas. Descrições que levam o garoto a se desligar do mundo prático dos adultos e se ligar ao existir de um animal: “Miguilim seguia o existir do cavalo, um cavalo rangendo seu milho”⁷³.

Numa palavra, Miguilim é tocado no coração, ensinando-nos que ver bem também vem de dentro; ele pode ser comparado a um músico que ao ouvir uma canção não escuta apenas sons, mas se comove sobremaneira com certos acordes.

Todo comportamento humano tem um motivo, o qual age sobre o indivíduo, levando-o a satisfazer suas necessidades, “tal como as vê”. Ninguém é motivado pelo que os outros julgam que deveria ser, e sim pelos motivos que o próprio indivíduo possui, acredita e quer satisfazer. Então, a miopia do irmão de Dito (Miguilim), longe de seu sentido real, nos leva a um comportamento de “ver a mais” para que movidos de um interesse pessoal cheguemos a deflagrar a beleza que há ao nosso redor, como a visão do pássaro tesoureiro capturado pelo olhar do menino, contrastando com a ordem lógica, com a qual o vaqueiro Jé avalia o mesmo pássaro:

— Vai chover. O vaqueiro Jé está dizendo que já vai dechover chuva brava, porque o tesoureiro, no curral, está dando cada avanço, em cima das mariposas! [...] Miguilim não respondia. De castigo, não tinha ordem de dar resposta, só aos mais velhos. Sim sorria para o Dito, quando êle olhava — só o rabo-do-ôlho. O tesoureiro era um pássaro imponente de bonito, pedrês côr-de-cinza, bem as duas penas compridas da cauda, pássaro com mais rompante do que os outros. Gostava de estar vendo aquilo no curral⁷⁴.

Essa maneira alternada que existe entre as relações que a criança e o adulto mantêm com a natureza é fortemente marcada na caçada de tatus pelos homens da região, apesar de ser uma prática comum e necessária à sobrevivência das pessoas do Mutúm, Miguilim sentia uma grande empatia em relação ao destino desses animais:

Ali mesmo, para cima do curral, vez pegaram um tatú-peba — como roncou! — o tatú-pevinha é que é o que ronca mais, quando os cachorros o encantôam. Os cachorros estreitam com êle, rodeavam — era tatúa-fêmea — ela encapota, fala choramínguda; pejeja para furar buraco, os cachorros não deixam. Os cachorros viravam com ela no chão, ela tornava a se desvirar, ligeiro. A gente via que ela podia correr muito, se os cachorros deixassem. E tinha pelinhos brancos entremeados no casco, feito as pontas mais finas, mais últimas, de raizinhas. E levantava as mãozinhas, cruzadas, mostrava aquêles dedos de unhas, como ossinhos encardidos. Pedia pena...⁷⁵

⁷³ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 75.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 26.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 57.

O sentimento de pena da criança é registrado pelo uso dos diminutivos (“pevinha”, “pelinhos”, “raizinhas”, “mãozinhas” e “ossinhos”) que não se restringem à função descritiva, quando mostram um meio de escrita que “elide a objetividade sóbria e a severidade da linguagem, tornando-a mais flexível”⁷⁶, próxima mesmo, do linguajar infantil. Ao colocar-se no lugar de sofrimento do tatu que é perseguido, o garoto é consolado pelo vaqueiro Salúz que lhe pedira para não ter pena, pois era um bicho destruidor de pés-de-milho, no entanto, era inaceitável para Miguilim essa explicação diante da satisfação do pai e dos vaqueiros naquela maldade: “Então, mas por que é que Pai e os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar atôa, de matar tatú e os outros bichinhos desvalidos?”⁷⁷

Para sobreviver ali, as pessoas deviam priorizar o trabalho acima de quaisquer outros interesses, como nota o protagonista de “Campo geral”: “[N]unca que ninguém tinha tempo, quase que nenhum, de trabalhar era que todos careciam”⁷⁸. Isso imprimia nele um aspecto negativo da vida: “Miguilim inventava outra espécie de nôjo das pessôas grandes”⁷⁹. Ficava sendo uma criança mal compreendida, além de ser pejorativamente classificada como um menino “bobo” ou um “panasco” (paspalho):

Sol a sol — de tardinha voltavam, o corpo de Miguilim doía, todo moído, torrado. Vinha, com uma coisa fechada na mão. — Que é isso, menino, que você está escondendo? — “É a joaninha, Pai.” — “Que joaninha?” Era o besourinho bonito, pingadinho de vermelho. “— Já se viu?! Tu há de ficar tôda-a-vida bôbo, ô panasco?!” — o Pai arreliou⁸⁰.

Uma grande parte do conflito entre Miguilim e o pai deve-se ao modo diferente de ver a realidade; a outra, vinha das constantes surras que o personagem principal de “Campo geral” recebe. Pertencente a uma família em que a criança não tem direito de voz, era quem mais sofria com os atritos entre o pai, de temperamento violento e ciumento, e a mãe bonita e leviana, muitas vezes, tentando protegê-la padecia da fúria daquele, logo, o filho oscilava entre o respeito paternal e o ódio.

A personalidade irascível do pai de Miguilim é ilustrada no próprio contexto do seu nome, Nhô Bernardo, originado do alemão *Bernhard*, com a seguinte formação:

⁷⁶ CUNHA, Celso Ferreira. *Gramática da língua portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Fename, 1979. p. 209.

⁷⁷ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 58.

⁷⁸ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 50.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 58.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 112.

bern, variante de *bero* (urso) e ardo de *hard* (forte), “forte como urso”⁸¹. O simbolismo do urso está ligado às paisagens internas da terra-mãe, ao interior ctônico e noturno. Poderoso, violento, perigoso, incontrolado, como uma força primitiva, foi tradicionalmente o emblema da crueldade, da selvageria e da brutalidade⁸². Para o simbolismo cristão, o urso aparece quase sempre como um animal traiçoeiro⁸³.

Nhô Bernardo é um homem rude dividido entre a dureza de seu trabalho para prover o sustento de sua casa e a dificuldade de lidar com a emoção. Quando resolve expressar algum sentimento o faz de forma violenta, como se mostra diante da gravidade da doença que abatera Miguilim, após a morte de Dito, vítima de tétano. Vejamos na passagem: “Pai chorou mais forte: — Nem Deus não pode achar isto justo direito, de adoecer meus filhinhos todos um depois do outro, parece que é a gente só quem tem de purgar padecer!? Pai gritava uma braveza tôda, mas por amor dêle, Miguilim”⁸⁴.

Cabe notar que, na maioria das vezes, o pai de Miguilim não era chamado pelo nome de batismo, mas sim por Nhô Béro, que confirmava a sua intempestividade. A esse respeito, citamos algumas passagens do texto: “— Deixa de cisma, Béro. O menino está nervoso...”; “A mãe vinha ver: — Melhor se dar logo o sal-amargo a êle senão o Béro vem, êle pensa que remédio para menino é doses, feito bruto p’ra cavalo...”; “— Êsse Béro tem osso no coração...”⁸⁵. O episódio da falta de atenção dos vaqueiros no cuidado com os bezerros incide numa desordem fatal, quase profética, do capataz da fazenda do Mutúm: o assassinato de outro provável amante de Nhanina, Luisaltino, pelo pai, e o suicídio deste. A expressão “berru-berro” marca bem esse possível infortúnio, cujo pai trazia no nome o seu destino:

E os berros. Bêrrú-berro feio, como quando que gado toma uma esbarrada se estremece bruto, nervoso, derruba gente, agride, pula cêrca. Doidavam desespero, davam testada. Até às vêzes, no pular, algum rasgava a barriga nas pontas de aroeira, depois morriam. Como o pai ficava furioso: até quase chorava de raiva!⁸⁶

Ao lermos a estória do menino sertanejo (Miguilim), ficamos inebriados com a sua façanha em driblar a morte, poderíamos nos limitar a dizer que a sua infância é marcada por

⁸¹ AZEVEDO, Sebastião Laércio. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 222.

⁸² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Carlos Sussekind (coord.). Trad. Vera da Costa e Silva. *et. al.* 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 925.

⁸³ LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990. p. 119.

⁸⁴ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 128.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 17, p. 61, p. 112, respectivamente.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 54.

essa ameaça constante, que será crucial para a sua passagem de menino ingênuo a de dono de seus próprios caminhos. Sobre isso, Dito inquirira seu irmão: “— Miguilim, você tem medo de morrer? — Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fôsse sòzinho. Queria a gente todos morrêsse juntos... [Dito] — Eu tenho. Não queria ir para o Céu menino pequeno”⁸⁷.

Mas sem o Dito para lhe dar conselhos, Miguilim enfrenta o seu maior algoz: o medo. Este sob diferentes categorias: o pavor de não ser aceito, a decisão do certo ou errado, o dizer adeus à infância. A trajetória que o leva ao amadurecimento decorre de momentos de dores que lhe causam uma incômoda sensação de “existir”: “Cansado e como que assustado. Sufocado. Êle não era êle mesmo. Diante dêle, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser”⁸⁸. O que, no entanto, encaminha a criança para uma afirmação da vida que dialoga com a máxima nietzschiana de dizer “sim à vida”⁸⁹, mesmo em momentos de maior dificuldade. Pois, não se pode encorajar o outro a viver uma aventura que você mesmo não viveu.

Para uma criança sua vida é bastante tumultuada, tecida de vários acontecimentos da rotina diária: os episódios dramáticos, as visitas inesperadas e notícias perturbadoras, fazem a realidade ficcional se fundir com a exterior numa perfeição aproximada da poesia. O “menino poeta” — é como Henriqueta Lisboa define o personagem Miguilim — faz sua aprendizagem dos mistérios do homem e da vida, questionando, refletindo e crescendo também na medida em que transpõe suas incertezas e angústias em palavras.

Há, portanto, uma forte sensibilidade que o olhar infantil de Miguilim exhibe para o leitor. São quadros que traduzem o real e compõem um espaço poético por meio da transposição metafórica da linguagem, como o resultado do toque de um berrante pode produzir um incrível barulho de uma boiada que se agita no mato:

Rebentava aquele barulho vivo de rumor, um estremecimento ranzia, zunindo — brrrr, brrrr — depois um chuá enorme, parecia golpes de bichos dentro d’água. O gado vinha, de perto e de longe, vinham todos os mansos, bois, vacas, garrotes, correndo, os bezerrinhos alegres espinoteando, saíam raspando moitas, quebrando galhos, vinham; e uns berravam. Bruto que os bravos fugiam, a essa hora, numas distâncias. Quantidade!⁹⁰

De posse da percepção do narrador, somos também levados a acionar nossos sentidos da audição e da visão para captarmos melhor a imagem do barulho do gado que Miguilim experimenta no campeio com o vaqueiro Salúz, no Mutúm. A nosso ver, a

⁸⁷ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 31.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 107.

⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003. p. 86.

⁹⁰ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, v. 1, p. 122.

cena descrita pelo menino não se encerra no ato da transmissão discursiva, ela ganha uma proporção de “montagem cinematográfica”, quando na fala do protagonista tenta fixar a realidade permeável e efêmera à imobilização e à representação “clássica” realizadas pela escrita, compondo uma imagem redesenhada e única do mundo.

Ressaltamos que há no excerto acima, retirado de “Campo geral”, uma espécie de notação musical que se deve a recorrência dos fonemas **br**, **rb**, **r**, que se distinguem tanto na onomatopéia **brrrr** como em “rebentava”, “barulho” e “rumor”, vocábulos que possuem uma proximidade lexical, a exemplo de “chuá” e “água”, confirmando a relação som e sentido.

Ao marcar o movimento continuado dos animais, que Miguilim olha com atenção, destaca-se mais uma vez os fonemas **br** em “bezerrinhos”, “quebrando” e “berravam”. Há recorrência desse fonema na aliteração que se molda em “bruto” que os “bravos” fugiam. As palavras: “zunindo”, “correndo”, “espinoando”, “raspando” e “quebrando” estão ligadas ao sentido de agitação que identificam certo ritmo e sequência da ação, apresentando um processo em curso, a do movimento do gado e o barulho que os animais fazem diante o olhar atento da criança.

Outro aspecto a ser notado é a presença da frase, “— Quantidade!”. Ela passa um forte apelo emotivo que reforça o poder do personagem de “Campo geral”, Miguilim, ser o foco central da história, aquele que vê e sente na sua maneira de estar no mundo e de intuir as coisas.

Ana Luiza Martins da Costa compreende que o mundo de Miguilim é o mundo do miudinho, que possui uma espantosa nitidez que não escapa a uma linguagem condensada à expressão delicadamente infantil. Ela enfatiza que é devido à alta sensibilidade míope desse garoto, haja vista que a criança exercita seus outros sentidos. Com seu “olhar apalpado” tanto o protagonista quanto os leitores vão descobrindo, aos poucos, a natureza exuberante do Mutúm.

Mas ele não só vê como também ouve “a mais”. Com sua vista curta, Miguilim vive num mundo onde a audição é a modalidade sensorial dominante para codificar o que transcorre ao longe, fora do alcance de seu olhar. Mergulhado nessa atmosfera sonora, onde há uma disjunção entre visão e audição, ela afina o ouvido e aguça a curiosidade, partindo em busca de correspondentes visuais para a variedade intensa de sons e ruídos que lhe chegam aos ouvidos. Não é, portanto, por acaso que Miguilim se apaixona pela arte de armar arapucas para capturar passarinhos, e se esmera em fazer gaiolas onde preservá-los. É o seu

recurso para conseguir enxergar de fato esses pequenos seres alados que o fascinam com seus cantos⁹¹.

Ouvir é renunciar. É a mais alta forma de altruísmo, em tudo quanto essa palavra signifique de amor e atenção ao próximo. Talvez por essa razão, a maioria das pessoas ouve tão mal, ou simplesmente não ouve. Mas, Miguilim nos ensina além de “ver a mais”, “a ouvir a mais”, ele educa os nossos ouvidos, por isso, não causa espanto descobrir que, em “Campo geral”, quase todas as inovações vocabulares realizadas por Guimarães Rosa pertencem ao campo sonoro.

Em “Campo geral”, as onomatopeias expressam a profusão de sons ouvidos pelo personagem central dessa narrativa, por exemplo, o “ioioioim” dos sanhaços; “vozeando o trilínque”; o “quirquincho” de um tatu caçado, chiando “Izúis, izúis!”; o “afurô” dos cachorros; o vento “vuvo: viív... viív...”, o seu “moame”; os passarinhos cantando “dlim, dlom”; o “Bêrrú-berro” feio de um novilho; o “Cuíc-cc’-kikikik!...” da coruja; a sariema “Káu! Káu! Káukáukáufkáuf...”; a “tutuca” dos jenipapos maduros caindo; um “gró, grol” de papagaio; o “mô” de um boi; o “oôo” das vacas; o “cló” das galinhas, entre outros casos.

Para Elizabete Brockelmann de Faria, as onomatopeias possuem a função essencial à composição poética de “Campo geral”, além de responderem pela unidade entre som e sentido (uma vez que não se pode dizer que esse recurso da linguagem seja uma criação arbitrária), como enfatiza Sandra Vasconcelos, nessa mesma linha de pensamento, aparecem no texto produzindo um efeito de oralidade e que favorecem a notação musical que impregna a narrativa⁹².

Na novela “Campo geral”, encontramos outras qualidades que nos levam a um lugar onde temos a “sensação de infância dentro da maior verdade lírica”⁹³, a começar pelos diminutivos (alguns assinalados em parágrafos anteriores), sendo frequente o uso do sufixo **im**, corrente na fala do sertanejo mineiro e incorporado por Rosa, no texto. São: “pertim”, “pelourim”, “papelim”, “espim”, “lugarim”, “sonhim”, “sozim”, “menorzim”, “durim”, “xadrezim”, “direitim”, “barulhim”, “demonim”, “bruxolim”, “barbim”, “passarim”, “beijim”, “abelim” e “solzim”. A própria vocação Miguilim,

⁹¹ COSTA, Ana Luiza Martins. Miguilim no cinema: da novela “Campo geral” ao filme Mutum. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJNELKA, Marcel (orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 302.

⁹² FARIA, Elizabete Brockelmann de. *A narrativa lírico-poética de “Campo geral”*. Araraquara, 2003. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. p. 87.

⁹³ LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 176.

proveniente de Miguel, nos sugere pela sua configuração fônica, um ser pequeno, delicado, indefeso como é o protagonista da novela: “Porque a alma dêle temia gritos”⁹⁴.

Os hipocorísticos imprimem também um procedimento estilístico que aproxima o leitor da perspectiva da criança, por exemplo, a forma de tratamento que Miguilim confere aos seus familiares: Pai, Mãe, Vovó Izidra, Vó Benvinda, Drelina (Maria Adrelina), Dito (Expedito), Tomèzinho (Tomé de Jesus) e Chica (Maria Francisca). No caso de Tio Terêz, poderia ser uma abreviação de Terezo, ou uma forma masculina para Tereza.

Não podendo faltar, a ocorrência da adequação nome personagem: os batismos por antonomásia, que é a substituição do nome de um ser por outra denominação. A mãe de Miguilim é um exemplo perfeito, pois, a respeito dessa personagem, sabemos que tem um qualificativo que a torna especial. Ela é delicada e meiga com os filhos, como observou Júlia Santos sobre os efeitos de reverberação timbrística presentes em Nhanina pela sua utilização, em tom afetivo, de composições com o fonema **n**.

E tanto Guimarães Rosa quanto Miguilim se comprazem com as composições baseadas na nasal palatal. Um exemplo disto é o fato de ter Miguilim batizado um passarinho que ele achava muito bonito (um nhambu) de Nhá Nhambuzinha⁹⁵, e o fato de se notar da parte de GR uma certa ternura pelos personagens que batiza com formas semelhantes⁹⁶.

Ana Luiza Martins Costa, responsável pelo roteiro do longa-metragem *Mutum*, de 2007, uma adaptação de “Campo geral”, junto com Sandra Kogut, diretora do filme, assevera que o “uso de tantos diminutivos não é uma ‘meiguice’ para ‘acarinhar’ Miguilim numa ‘linguagem gentil’, [...] mas é um recurso estético da linguagem verbal que visa expressar a escala, a medida ou perspectiva de seu universo visual”⁹⁷.

É interessante notarmos que a criação do menino míope será significativa à obra rosiana. A estória de Miguilim deu origem a outras personagens infantis, principalmente em *Primeiras estórias*. Do garoto de “As margens da alegria” e “Os cimos” temos Nhinhinha do conto “A menina de lá”, a Brejeirinha de “Partida do audaz navegante” e o

⁹⁴ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 57.

⁹⁵ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 68: “Chegasse em casa, uma estória ao Dito êle contava, mas estória tôda nova, dêle só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha, que era uma vez!”

⁹⁶ SANTOS, Julia Conceição Fonseca. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL, 1971. p. 122.

⁹⁷ COSTA, Ana Luiza Martins. Miguilim no cinema: da novela “Campo geral” ao filme *Mutum*. In: CHIAPPINI, Lígia; VEJMEKKA, Marcel (orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 302.

grupo de crianças de “Pirlimpsiquice” que perceberam o poder das palavras, não como mero instrumento para diversão, mas como um meio de atravessar e até mesmo de vencer o desconhecido.

Miguilim conquista seu amadurecimento por meio das histórias tiradas de sua cabeça, das contadas por Siãrlinda, das aventuras de Aristeu, bem como de algumas de suas recordações que até formavam um sonho; destas temos a do peru que o reencontramos em *Primeiras histórias* em forma de conto, “As margens da alegria”.

[Miguilim] se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam. [...] Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo — *o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma história* [...]. Mas a lembrança se misturava com outra, de uma vez em que êle estava nú, dentro da bacia, e seu pai, sua mãe, Vovó Izidra e Vó Benvinda em volta; o pai mandava: “Traz á trem...” Traziam o tatú, que guinchava, e com a faca matavam o tatú, para o sangue escorrer por cima do corpo dêle para dentro da bacia. — “Foi de verdade, Mamãe?” — êle indagara, muito tempo depois; e a mãe confirmava: dizia que êle tinha estado muito fraco, saído de doença, e que o banho no sangue vivo do tatú fora para êle poder vingar⁹⁸.

Na condição de menino ainda menor, de modo embaraçado, Miguilim misturava tudo por sua ótica desordenada, não sabendo discernir o vivido do imaginado. Outro momento que corrobora com a sua atitude de contar para superar ou mesmo de ordenar o mundo caótico que lhe era apresentado, tentando assim entendê-lo, é o episódio da briga entre a mãe e o pai, a narrativa nos sugere que havia sido motivada devido ao possível caso dela com o tio da criança. Miguilim avisado por Dito, que os pais estavam numa forte discussão, por isso deveriam permanecer longe dali, sai em defesa da mãe. Apesar do temor que sente pelo pai, o enfrenta: “Miguilim nem gritava, só procurava proteger a cara e as orêlhas; o pai tirara o cinto e com êle golpeava-lhe as pernas, que ardiam, doíam como queimaduras quantas, Miguilim sapateando. Quando pôde respirar, estava pôsto sentado no tamborete, de castigo”⁹⁹.

O garoto tira de suas memórias a cachorra bondosa e pertencida de ninguém, a cadela Pingo-de-Ouro que já quase cega, devido a sua idade avançada, fora oferecida pelo pai a tropeiros que passavam pela região. Sem entender o motivo dessa ação de seu genitor e com a esperança que um dia ela voltasse acompanhada de seu filhote, Miguilim eterniza o animal de estimação ao nomeá-lo Cuca Pingo-de-Ouro, da história de um Menino que havia encontrado uma cuca, mas teria sido pega e morta, por isso ficou sendo a história do “Menino Triste” que

⁹⁸ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 18 (Grifo nosso).

⁹⁹ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 23-24.

cantava: “Minha Cuca, cadê minha Cuca? / Minha Cuca, cadê minha Cuca?! /Ai, minha Cuca que o mato me deu!...”¹⁰⁰

Em meio ao desconforto e violência mediante as ameaças do pai em colocá-lo em castigo pior: amarrado em árvore, na beira do mato, ficando esquecido de todos, como os irmãos da narrativa de João e Maria, ele então se perguntava: “Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato?”¹⁰¹. Talvez, a sua irmã Chica lhe fizesse companhia, pois todos diziam que ela tinha um gênio ruim, por isso era quem mais apanhava.

O menino ficava longas horas sem comer e beber, até mesmo proibido de falar. Sozinho no tamborete imaginava: “Só o pai de Joãozinho mais Maria, na estória, o pai e a mãe levaram êles dois, para desnortear no meio da mata, em distantes, porque não tinham de comer para dar a êles”¹⁰². Ele sofria tanto por Joãozinho e Maria perdidos na floresta. É imaginando que a criança nega a sua triste condição ao fazer da atividade de contador um mecanismo de resistência a um mundo feito de incoerências.

Quando Miguilim é solicitado a entregar a mãe um bilhete do tio Terêz sente que isso não deve ser feito. A criança fica no meio do conflito dos grandes, já que pai e tio disputam o amor de Nhanina, para isso sente que tem de encarar este difícil momento da sua vida, mas o que conseguia era outro medo diferente: decidir entre o certo e o errado, dois caminhos que independente da escolha trariam um prejuízo tanto para o tio quanto para o pai. Novamente, o garoto recorre à estória para poder chegar a uma definição, enquanto seu irmão Dito dormia, ele pensava:

O que dormia primeiro, adormecia. O outro herdava os mêdos, e as coragens. Do mato do Mutúm. Mas [...] [c]uidava 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, êle Miguilim algum dia tinha conhecido, desqual, lembrava metades dessa pessôa? Um homem grosso e baixo, debaixo de um feixe de capim sêco, sapê? — homem de cara enorme demais, sem pescoço, rôxo escuro e os olhos-brancos... [...] Um tropeiro vinha viajado, sòzinho, esbarrava nó meio do campo, por pousar. Aí, êle enxergava, sentado no barranco, homenzinho velho, barbim em queixo, peludo, barrigudo, mais tinha um chapéu-de-couro grande na cabeça, homem êsse assoviava. Parecia veredeiro em paz. Mas o Homem perguntava se o Tropeiro tinha fumo e

¹⁰⁰ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 22. Em correspondência com Edoardo Bizzari, Rosa elucidada para o tradutor italiano sobre o vocábulo cuca: “[N]a verdade, poderia ser um sinônimo, raro e arcaico, de ‘coruja’, que os meninos ignoravam. A estória cantada existe, no sertão, como a pus no livro”. Cf. ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 39.

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 25.

¹⁰² *Idem, ibidem*, v. 1, p. 25.

palha; mas êle mesmo secundava da algibeira um cachimbo que tinha, socava de fumo, acendia esquentado. Soltava fumaceira, de dentro indagava, com aquela voz que ia esticando, cada ponto mais perguntadeira, desonrosa: — “Seor conhece o Pitorro?” Botava outras fumaças: — “Seor conhece o Pitorro?!” E ia crescendo, de desde, transformava um monstro Homem, despropósito. — “Não conheço Pitorro, nem mãe, nem pai de Pitorro, nem diabo que os carregue em nome de Se’ J’us Cristo amém!...” — o Tropeiro exclamava, riscava no chão o signo-salomão, o Pitorro com enxofres breus desrebetava: êle era o “Menino”, era o Pé-de-Pato. — “Com Deus me deito, com Deus me levanto!” — jaculava Miguilim; e não pegava de ver a ponta do sono em que se adormecia¹⁰³.

Miguilim não entrega o referido bilhete à sua mãe, apesar da relação de amizade e carinho entre ele e o tio, pois foi com ele que montou suas primeiras arapucas para pegar passarinhos. É o tio que, quando o vê de castigo, o libera dessa situação, que, aliás, foi na companhia do tio e, agora padrinho, que o sobrinho fez a viagem a partir da qual inicia a narrativa e que ao longo desta aprendeu sobre a saudade em relação à família e sobre a beleza do Mutúm. Mas, sem auxílio de nenhum adulto e do irmão Dito, Miguilim inventava uma narrativa, cujo título é “Menino do Tabuleiro”, uma criança que levava o almoço para o pai. Quais palavras ela usaria para falar? Que atitudes ela tomaria? Porém, ele próprio era o personagem que resolveu dizer ao tio: “— Tio Terêz, eu não entreguei o bilhete, não falei nada com Mãe, não falei nada com ninguém!”¹⁰⁴. Miguilim optou pelo caminho moral, esta sua atitude é um marco na narrativa: sua primeira dolorosa passagem de menino a homem.

Se Miguilim é mais velho, Dito é mais sábio, prudente, diríamos ser a bússola que rege as atitudes do irmão, por esse motivo, a perda do irmão pequeno marca outra passagem, a dura realidade sem o seu fiel companheiro:

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Êle, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que êle pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então êle acreditar mesmo que era verdade¹⁰⁵.

Portanto, é Dito que percebe o adultério entre sua mãe e o tio Terêz, por esse motivo, orienta Miguilim que não fale ao tio acerca da briga entre o pai e a mãe deles. Além disso, esclarece a verdadeira condição do pai. Nas palavras de Dito: “— Pai é dono nenhum, Miguilim: o gadame é dum homem, Sô Sintra, só que pai trabalha ajustado de tomar conta, em parte com o vaqueiro Salúz”¹⁰⁶. Aliás, ele também é quem chama por Aristeu para ver

¹⁰³ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 78.

¹⁰⁴ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 80.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 84.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 71.

Miguilim que não queria sair da cama e, antes de morrer, deixa o seu último recado, porém o mais significativo, de que devemos permanecer sempre alegre.

Sabemos que o nome *Expedito* vem do latim *Expeditu*, que significa um atributo de um ser ativo, diligente e lesto, o que nos leva a encontrar uma relação com personagem. No fragmento a seguir, vemos este desembaraço explícito de Dito, refletido no seu modo de existir: “Mas por que era que o Dito parecia essa sensatez — ninguém não botava o Dito de castigo, o Dito fazia tudo sabido, e falava com as pessoas grandes sempre justo, com uma firmeza, o Dito em culpa aí mesmo era que ninguém não pegava”¹⁰⁷.

O momento do prenúncio da morte de Dito faz com que ressaltemos as palavras de Paulo Rónai, no cartão postal endereçado à Rosa (enviado 14/06/1967), no qual escreve ao amigo sobre o efeito que “Campo geral” pode gerar no leitor: “Quanto mais a gente convive com o Miguilim, mais lhe quer bem”¹⁰⁸:

— No Céu, Dito? No Céu?! — e Miguilim desengolia da garganta um desespero. — “Chora não, Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com Mãe, é de você...” E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a bôca mal abria, mas mesmo assim êle forcejou e disse tudo: — “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com tôda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá¹⁰⁹.

Nesse fragmento, a palavra “Céu”, além de anunciar a morte de Dito, reafirma o amor de Miguilim pelo irmão mais novo que, até então, era seu espelho e que, mesmo em seus últimos instantes, ainda deseja que o irmão veja a possibilidade de ser alegre independentemente das circunstâncias. A expressão “puxaram Miguilim de lá” significa que tiraram a força Miguilim da beira da cama de Dito, que insiste em querer rir para seu amado irmão, tentando acalmá-lo, mas a dor de Miguilim era demasiadamente forte que não podia se conformar.

Miguilim é a personificação da amizade, do amor e da fé; numa palavra, a da criança ingênua ainda não corrompida pela hipocrisia e pela maldade. Por isso, a riqueza do texto de Guimarães Rosa não se deve somente à sua sofisticação linguística, mas à elaboração delicada de seus enredos. Mesmo diante do irmão morto, Miguilim olhava como ele estava parecido

¹⁰⁷ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 53-54

¹⁰⁸ PERRONE, Charles A. Para apreciar Paulo Rónai e notas para facilitar a leitura de “Campo geral” de J. Guimarães Rosa. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 16, 2002.

¹⁰⁹ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, v. 1, p. 103-104.

com um príncipezinho, calçado só com um pé de botina o outro ainda inflamado devido o ferimento, coberto com lençol branco e flores, como ele já havia afirmado o “Dito morto no Dito vivo” ou do “Dito vivo no Dito morto”.

A perceptividade do protagonista, de “Campo geral”, consiste em entender o que alguns não chegam a vislumbrar. Pequenos animais, vagalumes, caramujos, perus, gatos, pedaços de barbantes, garrafas vazias, cachorros e vacas até a nhambuzinha estão repletos de palavras e de estórias. Por exemplo, encontramos perdidos entre tantos bichos no Mutúm, as vacas Acabrita, Dabradiça, e Atucã pastando, quase despercebidas, sugerindo com seus berros a possibilidade de virarem personagens de Miguilim, como a 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”¹¹⁰.

O gato Sossonho que vivia na cozinha dormindo o tempo todo em cima de espigas de milho e que ninguém o chamava mais por Qùóquo, nome pelo qual Tomèzinho quando menor pronunciava, pois não conseguia falar gato, mas que Miguilim um pouco inconformado deitado perto do animal se perguntava a razão pela qual não botavam então nele nome vero de gato nas estórias: “Papa-Rato, Sigurim, Romáo, Alecrim-Rosmanim ou Melhores-Agrados? Se chamasse Rei-Belo... Não podia? Também, por Qùóquo, mesmo, ninguém não chamava mais gato não tinha nome, gato era o que quase ninguém prezava”¹¹¹. E a criança continuava com os seus pensamentos: “Mas êle mesmo se dava respeito, com os olhos em cima do duro bigode, dono-senhor de si. Dormia o ôco do tempo. Achava que o que vale vida é dormir adiante. Rei-Belo...”¹¹²

Vejamos como estas percepções sublinhadas anteriormente podem influenciar na doença que só existe na cabeça de Miguilim. O garoto é examinado por um curandeiro da região, Deográcias, eis o diagnóstico do menino:

— Ahã... Ahã... Está se vendo, o estado dêste menino não é p’ra nada-não-senhor, a gente pode se guiar quantas costelinhas Deus deu a êle... Rumo que meu, eu digo: cautelas! Ignorância de curandeiro é que mata, seo Nhô Berno. Um que desvê, descuidou há-de-o! — entrou nêle a febre. E, é o que digo: p’ra passar a héctico é só facilitar de beirinha, o caso aí maleja... Muito menino se desacude é assim. Mas, tem susto não: com as ervas que sei, vai ser em pé um pau, garantia que dou, boto bom!...
— “Meu filhinho, Miguilim...” — a mãe desnor-teava, puxando-o para si¹¹³.

¹¹⁰ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 89.

¹¹¹ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 30.

¹¹² *Idem, ibidem*, v. 1, p. 30.

¹¹³ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 41-42.

Não há uma suposição de doença, mas se pede “cauteladas!”. Todavia, prestemos atenção na fala da mãe, essencialmente, na intromissão do narrador acerca do que Nhanina expressava: “a mãe desnorteava”. O sentimento de piedade filial gera um equívoco de interpretação da fala do senhor Deográcias, cuja visita deixou Miguilim aflito com a ideia da morte. A combinação de Miguilim com Deus (um prazo de dez dias, ou ele morria ou se curava de vez) dará o ápice a essa doença: “Agora era o dia derradeiro. Hoje, êle devia de morrer ou não morrer. Nem ia levantar da cama. De manhã, êle já chuviscara um chorozinho, o travesseiro estava molhado. Morria, ninguém não sentia que não tinha mais o Miguilim”¹¹⁴.

Precisamente nesse décimo dia, o Dito havia avistado Aristeu que ao ver Miguilim dizia ao pai, após ter olhado a criança: “— Amigo meu Miguilim de repente estranhou a melhor saúde que êle tem”¹¹⁵. Esse ato de fala restaura a saúde do garoto ao cancelar o primeiro, o da mãe. A palavra convence o menino de que jamais esteve doente. É como se Aristeu trouxesse a cura para Miguilim; além do mais, é por meio desse homem “desinventado de uma estória”¹¹⁶, portanto, saído de uma, que devolve ao personagem central o gosto por contar estórias.

Observemos as palavras de Aristeu cujo resultado é exercer um fascínio aos ouvintes. É a presença dele que desfaz o teor melancólico de Miguilim. A cena, a seguir, é rica em repetições de palavras e sons devido às aliterações (**v**, **m** e **t**) e assonâncias (**o** e **i**), cujas palavras de Aristeu: “levanta, ligeiro e são, Miguilim!”, lembram as que foram ditas por Jesus à Lázaro, completa o processo de cura do garoto:

— “Vamos ver o que é que o menino tem, vamos ver o que é que o menino tem?!... Ei e ei, Miguilim, você chora assim, assim — p’ra cá você ri, p’ra mim!...” [...] — “O menino tem nariz, tem bôca, tem aqui, tem umbigo, tem umbigo só...” [...] Miguilim — bom de tudo é que tu’ tá: levanta, ligeiro e são, Miguilim!...”¹¹⁷

Guimarães Rosa, em carta a Edoardo Bizzarri, que, na década de 1960, traduzia para o italiano a novela “Campo geral”, lembra-o de que Aristeu é uma das personificações de Apolo, como músico, protetor das colmeias de abelhas e benfazejo curador de doenças. As passagens do texto nos incidem sobre este aspecto do contador, dado o tom humorístico de que as abelhas já sabiam o que representava Aristeu e as ressonâncias contribuem para isso: “— E as abelhas, como vão, seo Aristeu? — De mel e mel, bem e mal, Nhô Berno, mas

¹¹⁴ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 60.

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 63.

¹¹⁶ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 62.

¹¹⁷ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 62.

sempre elas diligencêiam, me respeitam como rei delas, elas sabem que eu sou o Rei-Bemol!...”¹¹⁸

O efeito lúdico nas palavras de Aristeu, segredando para Miguilim o jeito como ele tinha sarado, elucida o seu caráter híbrido que o coloca no limite entre o real e o ficcional, entre a verdade e a linguagem: “— Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe: ... Eu vou e vou e vou e vou e volto!/ Porque se eu for/ Porque se eu for/ Porque se eu for/ hei de voltar.../ E isto se canta bem ligeiro, em tirado de quadrilha”¹¹⁹.

Com a morte de Dito, Miguilim fica sem referência e perdido não consegue motivação para inventar estórias. Sem a possibilidade de evadir-se para outras paragens imaginárias a única solução em vista é dedicar-se ao trabalho com o pai na roça. No *intermezzo* de cumprir com as obrigações de filho de roceiro e da visita do irmão Liovaldo, que vivia com o tio Osmundo Cessim, irmão de Nhanina, mencionamos o episódio que desencadeia em outros à perda definitiva da infância: “Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando êle crescesse, matava Pai”¹²⁰.

Miguilim, em defesa do amigo Grifo, agride o irmão Liovaldo, por isso, recebe o castigo do pai sem mostrar algum arrependimento, nem choro. O respeito entre pai e filho chega ao término quando a criança toma de Béro uma bênção de má vontade, este em resposta quebra as gaiolas e liberta os passarinhos do filho. Numa contra-resposta, o menino quebra todos os seus brinquedos, anulando o gesto agressivo do pai.

Maria Nogueira destaca que em “Campo geral” é Miguilim quem vive o paradoxo do ser, estimulado a entender a profusão de sentimentos (ou, ao menos as diferenças entre eles). A criança obtém respostas aqui e ali para questões acerca da existência no mundo adulto, sejam baseadas na experiência de Dito, sejam nas dos adultos¹²¹:

— “Dito, como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?” [...] — “Rosa, quando é que a gente sabe que uma coisa que vai não fazer é malfeito?” [...] “— Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?” [...] — “Vaqueiro Jé: malfeito como é, que a gente se sabe?”¹²²

Pautado na observação crítica dos adultos e de si mesmo em face do outro, Miguilim não admite que a conclusão deva ser isto: “a coisa mais difícil que tinha era a gente poder

¹¹⁸ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 64.

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 64.

¹²⁰ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 119.

¹²¹ NOGUEIRA, Maria Carolina de Godoy. *O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa*. Araraquara, 2007. Tese de Doutorado em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. p. 88.

¹²² ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, v. 1, p. 72.

saber fazer tudo certo, para os outros não ralharem, não quererem castigar”¹²³. É graças à vinda de um homem estranho que o garoto poderá sair do Mutúm. Este senhor cujo nome é José Lourenço se oferece para levá-lo à cidade, para consultar um médico e iniciar os estudos. Ao usar os óculos do visitante, Miguilim condensa de forma metafórica o trajeto de seu amadurecimento e garante o que já sabia que o Mutúm era lindo, pois sua miopia não o havia privado dessa beleza, já que ele via com o coração.

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. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... [...]. A Chica veio correndo atrás, mexeu: — “Miguilim, você é piticego...” E ele respondeu: — “Donazinha...”

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Safu 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. [...] Miguilim entregou [ao doutor] os óculos outra vez. Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-Ouro. E o Pai. *Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...* Nem sabia o que era alegria e tristeza. Mãe o beijava¹²⁴.

Todas as perdas anteriores se juntam no final da narrativa, na qual o protagonista toma contato com a própria finitude humana e que durante esse percurso ele compreende as palavras de Dito: a de que o amadurecimento não deve ser corrompido mesmo diante das amarguras da vida. Então, Miguilim se mostra pronto à vida nova. Nas palavras do filósofo paraense Benedito Nunes: “No poema de Miguilim, ‘Campos Gerais’, a vida nova começa para o Menino quando a história acaba e ele parte em viagem pelo mundo”¹²⁵.

2.2.2. O Menino enigmático de “As margens da alegria” e “Os cimos”

Depois de pousar nossos olhos sobre a novela “Campo geral”, nos interessou uma leitura paralela, a de “As margens da alegria” e “Os cimos”. Nesses contos, testemunhamos novamente a experiência de um menino, sua relação com a natureza e com os adultos. Assim como em “Campo geral”, presenciamos fatos que se alternam entre alegria e tristeza que demandam do protagonista um posicionamento ante o inesperado, o qual nunca pára de emergir dos pequenos eventos do cotidiano.

Também quanto ao narrador vemos a relevância do uso em terceira pessoa do

¹²³ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 74.

¹²⁴ *Idem, ibidem*, v. 1, p. 134-136 (Grifo do autor).

¹²⁵ NUNES, Benedito. A viagem. In: *O dorso do tigre*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 170.

singular, cuja objetividade e distanciamento se perdem, pois adere à perspectiva da criança. A prosa dá lugar à poesia, em “As margens da alegria” e “Os cimos”, porque os acontecimentos (a expectativa da viagem, a visão da grande cidade, da mata, do peru e sua morte, a visita do tucano, a destruição da mata, os passeios de jipe e a ameaça da doença da mãe) que sucedem com a criança estão cheias de imagens poéticas, que demandam do leitor um gesto atento aos sentimentos do personagem central.

É como se o Menino dos referidos contos passeasse pela euforia e disforia, como numa dança, o que nos lembra a comparação de Paul Valéry acerca da prosa e poesia. A prosa para ele era uma marcha, enquanto que a poesia era uma dança. Como toda dança é marcada por um ritmo que se repete e se recria, numa ida e volta, as narrativas rosianas são marcadas por um ritmo decorrente da forma como as palavras são arrançadas.

Muitas delas se combinam de tal modo que nos permitem múltiplas imagens, sensações, leituras e interpretações. Isso é o que observamos na fala do narrador que mobiliza o leitor a refletir e acompanhar como frações de segundos podem decidir o que há de mais importante na vida de um ser pequeno (a da criança) e da nossa também:

Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E — onde? Só umas penas, restos, no chão. — “Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?” Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru — aquele. O peru — seu desaparecer no espaço. *Só no grão nulo de um minuto, o Menino recebia em si um miligrama de morte.* Já o buscavam: —“Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago...”¹²⁶

Na frase “Só no grão nulo de um minuto”, a repetição da sílaba tônica **nu** assinala a sensação de brevidade que pode representar o minuto. O vocábulo “nulo” já é em si um nada, relativo a coisa que não existe, mas acrescida à “grão” obtém o sentido de um quase nada. Este substantivo “grão” vem do latim *grānu* que ao lado do adjetivo “nulo” aproximam-se da palavra grânulo, também oriunda da língua latina *granuli*, o que para nós sugere a imagem de um pequeno grão de morte que a criança recebia, realçada pela expressão “um miligrama de morte”. Ou seja, o Menino, aos poucos, morria por dentro. Ele sentia a sua vida passar sob a cifra de um “grão”, que supõe o forte efeito esmagador da morte. Toda a frase é uma metáfora do sofrimento do garoto ao descobrir que o que havia encantado estava morto: o peru.

Os momentos de diálogos entre protagonista e com os demais personagens dão lugar a

¹²⁶ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 5-6 (Grifo nosso).

fortes imagens. Somos envolvidos pelas imagens vistas por uma criança que sob seu olhar conhecemos as suas descobertas e a dissolução de um lugar que, aos olhos desprevenidos do Menino, se havia associado à plenitude e a permanência. O fragmento do texto, citado acima, parece-nos um exemplo de que a linguagem deixa de ser um mero utensílio discursivo para tornar-se poesia.

Octavio Paz defende que quando a linguagem se une a imagem transformam-se em plena poesia. Sendo assim, a frase “Só no grão nulo de um minuto”, nos diz que a experiência poética é expressa pela própria linguagem, bem como pela palavra, que pode construir imagens. Nas palavras de Paz, a poesia significa o

retorno da linguagem à natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, é apenas o passo preliminar para uma operação ainda mais radical: a linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. [...] Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa. A experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime¹²⁷.

Após essa queda desabrida, levam o Menino a outro passeio, mas nada o cativa e a realidade a respeito do espaço que viria a ser a grande cidade se mostra para ele inóspito, longe do que era antes, um espaço ligado ao desejo e de acolhida. Ele encontra um correlato de tristeza, porque com a morte do peru a criança vê a natureza sendo destruída.

Inicialmente, em “Os cimos”, não é anunciada a notação de aventura. A mãe do Menino está doente e o mundo parece traiçoeiro aos olhos do personagem, logo, a criança não aguarda o que seria para ela a esperança, o aparecer do tucano, o único que ficou de um bando de trinta. A manhã ergue-se com a chegada do pássaro que traz a alegria ao coração da criança, que havia ficado atemorizado com a possibilidade da perda de sua progenitora.

Mas, esperava; pelo belo. Havia o tucano — sem jaça — em vôo. De novo, de manhã, se endereçando só àquela árvore de copa alta, de espécie chamada de tucaneira. E dando-se o raiar do dia, seu fôlego dourado. Cada madrugada, à horinha, o tucano, gentil, rumoroso:... chégochégochégo... — em vôo direto, jazido, rente, traçado macio no ar, que nem um naviozinho vermelho sacudindo devagar as velas, puxado; tão certo na plana como se fôsse um marrequinho deslizando para a frente, por sôbre a luz de dourada água. Depois do encanto, a gente entrava no vulgar inteiro do dia. Os dos outros, não da gente¹²⁸.

É possível que as comparações do tucano com um aeroplano, um paturi mais um pequeno navio sejam a maneira que a personagem central de “Os cimos” encontrou para

¹²⁷ PAZ, Octavio. *A imagem*. In: *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 48.

¹²⁸ ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 172-173.

expor o seu desejo de aproximar o ideal do real. A contemplação do tucano impõe à criança o gosto pela vida, a certeza de não perder a mãe, a companhia do brinquedo predileto e a lembrança da última viagem que fizera com o tio e a tia.

O Menino se lembra de sua primeira experiência estética do seu olhar. Em “As margens da alegria”, dentro da aeronave, o garoto tinha uma visão cartográfica privilegiada da futura cidade, que ainda não conhecia. Em terra, lhe aguardava outra surpresa, mais interessante, num primeiro momento, que a natureza circundante, o deslumbre do peru imperial, que tal como a urbe que se erguia, a ave impunha a presença de sua beleza:

[A]quela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. [...] Chegavam. [...] Enquanto mal vacilava a manhã. A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares. Senhor! Quando avistou o peru, [...]. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão — brusco, rijo, — se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto — o peru para sempre¹²⁹.

Tanto neste referido conto quanto em “Os cimos”, a experiência do ideal com a do factual, se dá por meio de uma aproximação destas com a realidade, vista em episódios cotidianos de morte, de dor, de práticas de violência e da destruição do espaço histórico em detrimento de uma nova cidade em vias de construção, que pelas descrições do narrador e pela fala dos personagens, nos faz inferir que seja Brasília.

Em entrevista, Guimarães Rosa reitera a leitura de Fernando Camacho, confirmando o que a paisagem e a construção de uma cidade sugerem nos contos mencionados acima:

FC: [...] Concordamos que em arte o concreto é a base necessária para que se manifeste o transcendente, que o real serve de apoio para o ideal, que o indivíduo é o porta-voz do universal. Portanto o regional não exclui, é mesmo a condição necessária para o universal. É precisamente porque as suas personagens surgem e se identificam com a terra, Minas Gerais, que as sentimos bem humanas, universais... Falamos também da dimensão simbólica da arte, dos seus contos em particular que transcendem o que contam. Por exemplo, a viagem de avião, entre duas localidades bem específicas. No entanto é também uma viagem simbólica, representando a evolução do menino, da sua vida. A propósito, dizem-me que é a primeira ficção, em livro, da paisagem de Brasília. Como veio a escrever o....

GR: Eu fui lá quando estavam começando a fazer Brasília. Onde se construía uma grande cidade. Aquela paisagem das plantas que falam, outra coisa

¹²⁹ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 6.

também são de lá... a viagem no jeep... são as coisas que mais se destacaram para mim no mato em Brasília¹³⁰.

Sob a condição de espectadores de “As margens da alegria”, tomamos conhecimento do ambiente por meio do olhar curioso de um garoto. As descrições ganham contornos de uma linguagem subjetiva, que se distancia da lógica de um adulto. Tudo que era visto (mata, animais, plantas, pessoas) daquela paisagem de “muita largura” era nomeado pela criança em forma de metáforas e de sonoridades:

Dali, podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores? A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As pitangas e seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flores em pompa arroxeadas da canela-de-ema. O que o Tio falava: que ali havia “imundície de perdizes”. A tropa de seriemas, além, fugindo, em fila, índio-a-índio. O par de garças. Essa paisagem de muita largura, que o grande sol alagava. O buriti, à beira do corguinho, onde, por um momento, atolaram¹³¹.

Ana Paula Pacheco entende que “nomeação e cosmogonia [andam] juntas: seres e coisas ganham familiaridade”¹³². O protagonista aproveita a viagem para mergulhar no mundo do sonho e assim descobrir o ilimitado, a linguagem poética. Esta compõe o mundo ficcional, mas de contornos realistas, com elementos reconhecíveis como partes do real, de um dado momento do nosso país, na narrativa “As margens da alegria”.

Nossa leitura do referido conto não nos conduz a abordar a respeito da construção de Brasília, no entanto, a de mencionar que o inesperado colapso das certezas, metaforizado na morte do peru imperial, incide numa dolorosa experiência de morte, que coloca o Menino em confronto com a consciência de que mesmo aquilo que é concreto desmancha no ar.

Marli Fantini balizada em seus estudos sobre a obra de Guimarães Rosa, considerando este como intérprete do Brasil, chama a atenção do público brasileiro do compromisso do escritor mineiro com a palavra, capaz de atualizar e interferir na realidade cultural e histórica:

A gradativa reificação das pessoas e da natureza, que se atiram no mesmo canteiro de obras, sugere uma relação analógica entre essa grande cidade e o acelerado processo de modernização do Brasil, emblemático pela criação de Brasília. Sob a ótica incontaminada de um menino, o cenário da cidade em construção tenciona a fundação do novo com a dissolução do antigo, metaforizando, dessa forma, a abrupta passagem da natureza para a cultura,

¹³⁰ CAMACHO, Fernando. Entrevista com Guimarães Rosa. *Humboldt*, Munique, v. 18, n. 37, p. 45, 1978.

¹³¹ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 3-5.

¹³² PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006. p. 31.

o arcaico para o moderno¹³³.

Perante essas argumentações, observamos que o processo de modernização se vale da destruição do belo: “Ele queria poder ver ainda mais vívido — as novas tantas coisas — o que para os seus olhos se pronunciava”¹³⁴. Empolgado com a novidade a criança repetia-se em íntimo o nome de cada coisa, por exemplo, “malva”, “cobra”, “arnica”, “papagaios”, “pitangas”, “veado”, “flores”, “seriemas”, “garças” e “buriti”. A fauna e a flora são acompanhadas por adjetivos a fim de confirmarem o deslumbramento do protagonista pelo belo. Tudo se manifestava em forma de alegria para o garoto: “Tôdas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor”¹³⁵.

Vale nota também que o narrador aguça nossa atenção para esta passagem do texto em que a criança, num primeiro momento de sua viagem, antes de aterrizar, está imersa no mundo idílico: “O menino fremia no acorçôo, alegre de rir para si, confortávelzinho com um jeito de fôlha a cair”¹³⁶.

Salientamos a delicadeza dessa imagem, pois o “acorçôo” da criança é comparado com o cair de uma folha. É uma metáfora do voo do Menino embalado pelo “acorçôo” do avião, sendo que a combinação da expressão “fremia no acorçôo” cria uma sensação física de “fremir” da criança com a sensação auditiva do barulho do avião numa relação de sinestesia, intencionalmente criada pelo neologismo “acorçôo”, que expressa os sentimentos de ânimo, estímulo e entusiasmo do protagonista, possuidor de uma certeza de que a viagem se encaminhava “ao não-sabido, ao mais”:

Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: *ao não-sabido, ao mais*. Assim *um crescer e desconter-se* — certo como o ato de respirar — o de fugir para o espaço em branco. O Menino¹³⁷.

A expressão “ao não-sabido, ao mais” sugere que o Menino faz uma viagem ao “desconhecido e cheio”, aliás, é o que vai descobrir e experimentar, ideia esta completada com outra expressão: “crescer e desconter-se”. Assim, o termo “crescer” ganha o significado “ao não-sabido” e “desconter-se” pode ser “ao mais”, para um espaço em branco, como o próprio título “As margens da alegria” insinua um encontro da alegria com o aprendizado: a

¹³³ FANTINI, Marli. Terceira margem da história. In: *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. 2. ed. São Paulo: SENAC; Cotia: Ateliê, 2008. p. 211.

¹³⁴ ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 4.

¹³⁵ *Idem, ibidem*, p. 5.

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 3.

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 3 (Grifo nosso).

dimensão de regeneração própria da vida, por meio de uma experiência humana. A criança no papel de aprendiz passa pela perda, decepção e constatação do impossível: o que não estava no seu programa de viagem, no seu imaginário infantil.

A criança se maravilha com a viagem a um lugar desconhecido e distante dos seus pais. Ela deixa entrever seu imaginário pelo descompromisso com o real, pois de menino comum, passa a ser nomeado Menino, saído de uma estória. Nas frases, “Era uma viagem inventada no feliz” e “Saíam ainda com o escuro”, os adjetivos substantivados aludem à temática da infância em volta de uma tônica inicial, do momento idílico do protagonista, nas alturas. O uso do polissíndeto, com a repetição da conjunção *e*, ajuda-nos a captar com mais leveza e cor as paisagens que são pintadas sob o olhar de um garoto, que durante o voo avista várias imagens simultâneas:

Era uma viagem inventada no feliz [...]. Saíam ainda com o escuro [...]. O Menino [...] espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. O Menino via, vislumbrava. Respirava muito¹³⁸.

As figuras de linguagens dão mais força, colorido, intensidade e beleza a estória, como o pleonismo, neste trecho: “O menino via, vislumbrava”, permite que a ideia de ver seja expressiva ao indicar a construção de uma grande cidade e o instante em que tudo está ainda em equilíbrio (as coisas que eram vistas e visitadas pela criança).

A escolha do uso do discurso indireto livre aproxima o leitor do Menino como se, junto com ele, pudéssemos ver tudo o que se passa na viagem, como se fosse pela primeira vez. Embora queira marcar uma distância intransponível, a fala do narrador com a da personagem se misturam ante a visão “imperial” do peru. Também os leitores são levados para esta surpresa, que até aquele momento acompanhavam a trajetória da viagem do Menino:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. [...] Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruziou outro gluglo. O Menino riu, com todo o coração¹³⁹.

O garoto já tivera uma experiência positiva, a do próprio voo e da visão que trazia do alto, o formato de aeronave do plano piloto de Brasília. No chão, vivia outra, porque

¹³⁸ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 3-4.

¹³⁹ *Idem, ibidem*, p. 4.

comparava a visão ascensional do peru com o crescimento da cidade e, ao mesmo tempo, com essa ave. Então, podemos inferir que se trata de uma hipálage, pois a criança assumia a forma e a beleza daquele animal: “Tôdas as coisas, surgidas do opaco. [...]. Esta grande cidade ia ser a mais levantada no mundo. Êle abria leque, empate, explodido, se enfunava... Mal comeu dos doces, [...]. Saiu sôfrego de o rever”¹⁴⁰. Porém, as satisfações e as emoções não duram muito quando descobre que o magnífico peru estava morto: “Só umas penas, restos, no chão. — “Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?” Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam”¹⁴¹.

Neste instante, o Menino despenca do mundo ascensional em que vive quando vê uma realidade dolorosa: a morte da ave e a queda da árvore. Assim, a repetição da sílaba **num** confirma o estado emocional da criança: desarmado e indefeso. Anaforicamente, o termo “num lufo, num átimo” favorece a intenção poética de exteriorizar o sentimento do personagem diante à revelação de um mundo maquinal, das pesadas voragens terrestres, como se estivesse despido, renunciando à própria curiosidade porque temia o desconhecido.

Era sua primeira experiência de queda que formava um medo secreto, descobrir outras adversidades, naquele hostil espaço, que lhe era agora uma “circuntristeza”¹⁴². Uma tristeza circundante rodeada por imagens de destruição e feiúra expressas pela aliteração nas letras **p** e **d** e, também, nas assonâncias de vogais escuras e fechadas, marcando a realidade e tristeza das coisas vivenciadas mais a sua descida ao mundo terrestre: “aquêlo doer, que põe e punge, de dó, desgôsto e desengano”¹⁴³. Metaforicamente, a realidade é uma “balança infidelíssima”¹⁴⁴, cercada de momentos alegres e tristes.

Ali fabricava-se o grande chão do aeroporto [...]. E como haviam cortado lá o mato? — a Tia perguntou. Mostraram-lhe a derrubadora [...]. Queria ver? Indicou-se uma árvore: simples, sem nem notável aspecto, à orla da área matagal. [...]. A coisa pôs-se em movimento. Reta, até que devagar. A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: *ruh...* sobre o instante ela para lá se caiu, tôda, tôda. Trapeara tão bela. Sem nem se poder apanhar com os olhos o acerto — o inaudito choque — o pulso da pancada. O Menino fez ascas. Olhou o céu — atônito de azul¹⁴⁵.

Agora se sentia degolado como o peru e cerrado como a árvore. A queda da árvore, que morrera tanto “pra lá se caiu, tôda, tôda” representava o fim da cosmogonia daquela cidade que ia ser a mais bela de todas. No instante da morte da árvore, o garoto olha para o céu que

¹⁴⁰ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 5.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 5-6.

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 6.

¹⁴³ *Idem, ibidem*, p. 6.

¹⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 6.

¹⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 6-7 (Grifo do autor).

lhe responde “atônico e azul”, acha-se cansado e velho como “o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira”¹⁴⁶, sendo isto a metáfora da velhice e da efemeridade da beleza. Adiante, ele sente uma saudade de um mundo que era só alegria, que lhe foi apresentado, o qual passa a ser um espaço cercado de receio.

O Menino, dessa vez, parece estar envolvido pela total opacidade da noite, como se fosse tragado pela escuridão. Mergulha na ausência mesma da luz, ideia sugerida em um parágrafo formado somente por uma palavra: “Trevava”¹⁴⁷. Entretanto, em todas as passagens da narrativa a natureza lhe é solidária porque exterioriza as emoções da criança, dessa forma, a negritude que se estende sobre a natureza é a mesma que envolve o seu coração: “A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo”¹⁴⁸.

Atenta para a relação entre a natureza e os sentimentos do universo infantil, Marie-José Chombart de Lauwe, de um modo geral, argumenta que a criança está aberta às descobertas do mundo, fazendo parte de sua formação a natureza. Ela indaga ainda que

[a] natureza nem sempre é percebida globalmente. Os elementos que a compõem são frequentemente associados à criança segundo um simbolismo clássico. Encontramos uma identidade de natureza entre tal elemento particular e uma imagem da criança. Em outras passagens, a simbiose entre as crianças e certos elementos predomina, ou então a criança, situada diante de um deles, descobre através deste elemento um novo significado da existência¹⁴⁹.

A partir das leituras dos referidos contos salientamos que a natureza, além de ensinar e de testemunhar a aflição da criança, recupera a beleza, fato esse que lembra o idílio romântico, porque cultiva a crença no poder restaurador da poesia.

Ana Paula Pacheco expõe que o enredo de “‘As margens da alegria’ forja a fantasia do maravilhoso em coordenadas bem próximas — ainda que sob a sutileza da alusão —, e trabalham com o simbólico fundado na experiência histórica concreta”¹⁵⁰, visto que divisamos que o novo resgate da personagem virá, com o término da narrativa, pela alegria intermitente, que o tomará de assalto ao vislumbrar uma imagem luminosa, trazendo um ensinamento diferente do final dos contos maravilhosos¹⁵¹. Um verde saindo das trevas da mata, trazendo

¹⁴⁶ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 6.

¹⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 7.

¹⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 7.

¹⁴⁹ LAUWE, Marie-José Chombart de. *Um outro mundo: a infância*. Trad. Noemi Moritz Kon. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 275.

¹⁵⁰ PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006. p. 32-33.

¹⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 35. Ana Paula Pacheco retoma a definição da forma simples de André Jolles: “[O] universo maravilhoso segue as exigências de uma moral ingênua (numa acepção, conforme diz, próxima à de Schiller), oposta às leis ‘imorais’ da realidade. Segundo esta moral própria ao maravilhoso, que supõe uma ética dos

novas possibilidades de aprendizagem à personagem: “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! — tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria”¹⁵².

A narrativa “Os cimos” devido sua notação realista sobrepõe-se a uma atmosfera do *Märchen* (Conto), a forma simples do anticonto¹⁵³, cujos motivos não partem de uma situação estável, mas de um afastamento forçado em virtude da ameaça de morte de um ser amado.

Filiando-se àquela estirpe de pesquisadores literários a que chama Morfológica e que hoje a designamos de Estrutural, André Jolles (1984-1946) estuda as formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto e chiste. Dessas formas simples, o conto maravilhoso trabalha separado da representação realística. Entretanto, os contos supracitados se valem disso mesclando real e irreal, para marcar, num período histórico plausível, a ameaça que a industrialização traria aos locais mais afastados dos centros urbanos do país e para o sertão, ao lado do maravilhoso que dá o desejo de fazer o mundo melhor sem deixar de lado a atualidade.

Tzvetan Todorov cultiva a ideia de que “a narrativa elementar comporta, pois, dois tipos de episódio: os que descrevem um estado de equilíbrio ou de desequilíbrio e os que descrevem a passagem de um a outro”¹⁵⁴. Por exemplo, o conto “As margens da alegria” se inicia com uma situação harmônica, que será desfeita para depois ser restabelecida, graças à chegada de um vagalume. No entanto, em “Os cimos” existe uma situação desarmônica, que é anulada por um elemento, a visão de um tucano.

É o elemento sobrenatural que intervém no equilíbrio, ou no desequilíbrio, da narrativa. Sendo assim, a relação do elemento sobrenatural com a narração deve-se ao fato de que os acontecimentos “sobrenaturais intervêm para romper o desequilíbrio mediano e provocar a longa demanda do segundo equilíbrio. O sobrenatural aparece na série de episódios que descrevem a passagem de um estado a outro”¹⁵⁵.

Novamente, ressaltamos que o conto “Os cimos” é precedido por desventuras, ao se tratar, logo de início, de um ambiente desequilibrado em que o Menino se encontra mais uma vez no avião, porém, numa difícil partida à casa do Tio. Ele ingressa no avião, renegando qualquer claridade do dia e o encanto das paisagens aéreas. Em seu íntimo, o protagonista

acontecimentos (e não das ações), o desfecho do *Märchen* satisfaz o senso de restabelecimento da justiça sem que haja punição definitiva dos desvios”.

¹⁵² ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 7.

¹⁵³ Cf. JOLLES, André. O conto. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-204.

¹⁵⁴ TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 162.

¹⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 163.

encontra-se com “peixes negros” e defronta-se com “lombos e garras”; trancado em seus pensamentos, assumiria o lugar da mãe:

Entrara aturdido no avião, a esmo tropeçante, [...]. Nem valia espiar, correndo em direções contrárias, as nuvens superpostas, de longe ir. [...] O avião não cessava de atravessar a claridade enorme, ele voava o vôo — que parecia estar parado. Mas no ar passavam peixes negros, decerto para lá daquelas nuvens: lombos e garras. O Menino sofria sofreado. O avião então estivesse parado voando — e voltando para trás, mais, e ele junto com a Mãe, do modo que nem soubera, antes, que o assim era possível¹⁵⁶.

Essa passagem mostra claramente uma intenção poética interagindo com o sentimento da criança, quando é percebida a presença de uma imagem parada do avião, criada na imaginação do garoto, sugerida pela aliteração e pleonasma: “ele voava o vôo”; “sofria sofreado” e “voando — e voltando”, a fim de fugir da angústia, então, recorre ao imaginário. E, no decorrer dos acontecimentos, será um momento mágico para ele, pois, quando vê pela primeira vez o tucano, conseqüentemente, há uma transformação:

A uma das árvores, chegara um tucano, [...]. No tôpo da árvore, nas frutinhas, tuco, tuco... daí limpava o bico no galho. E, de olhos arregaçados, o Menino, sem nem poder segurar para si o embrevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. No ninguém falar. Até o Tio. [...]. O Menino estando nos começos de chorar. Enquanto isso, cantavam os galos. O Menino se lembrava sem lembrança nenhuma. Molhou tôdas as pestanas¹⁵⁷.

É como se não houvesse o passado e o futuro para o personagem, apenas um “embrevecido instante”. Um desligamento temporário das sensações ruins. Compreendemos que ele passa a ser o inventor de sua própria alegria, associando a sua própria certeza de que a mãe estivera sempre sã. A autodeterminação da criança deve-se o aparecimento do pássaro. Uma vez unidas, a imaginação da criança e a visão ascensional do tucano conseguem reverter o processo das suas desventuras:

Mas o Menino em seu mais forte coração declarava, só: que a Mãe tinha de ficar boa, tinha de ficar salva! [...], precisava de se repetir: que a Mãe estava sã e boa, a Mãe estava salva! [...] Dentro do que era, disse, redisse: que a Mãe nem nunca tinha estado doente, nascera sempre sã e salva!¹⁵⁸.

O Menino passa a enxergar o mundo com outros olhos: os da imaginação, que “ritualiza a função primeira da linguagem, a mágica e demiúrgica função de enunciar para que o

¹⁵⁶ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 168-169.

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 171.

¹⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 173-174.

enunciado exista. Função da poesia que subverte o tempo profano, subverte a morte”¹⁵⁹.

2.3. O tempo como coadjuvante da estória

Em “As margens da alegria”, o protagonista parte para a descoberta numa viagem alegre em que tudo é inusitado e belo. Não há nada que o desagrade, viaja pelo prazer da travessia. De passageiro aéreo a um curioso visitante de uma cidade em construção, o Menino tem um infeliz encontro com a morte, portanto, com a realidade terrestre, muito diferente do idílio nas alturas, porque aí os prazeres serviam à sua fantasia, que vinha antes das necessidades orgânicas: “E as coisas vinham docemente de repente, seguindo harmonia prévia [...]. Ainda nem notara que, de fato, teria vontade de comer, quando a Tia lhe oferecia sanduíches”¹⁶⁰.

No último conto, deparamo-nos com uma criança aflita, cercada de cuidado e de carinho de todos, pelo fato de sua mãe estar muito doente. O narrador da estória descreve um quadro melancólico, distinguindo-se o da primeira viagem, esta segunda seria a mais difícil travessia que o Menino passaria, já que se sentia inseguro por se afastar de seu ente mais querido:

OUTRA ERA A VEZ. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. Vinha, porém, só com o Tio, e era uma íngreme partida. Entrara aturdido no avião, a êsmo tropeçante, enrolava-o de por dentro um estufo como cansaço; fingia apenas que sorria, quando lhe falavam. Sabia que a Mãe estava doente. Por isso o mandavam para fora, decerto por demorados dias, decerto porque era preciso. [...]. A Mãe e o sofrimento não cabiam de uma vez no espaço de instante, formavam avêso — do horrível do impossível. Nem êle isso entendia, tudo se transtornando então em sua cabecinha. Era assim: alguma coisa, maior que tôdas, podia, ia acontecer?¹⁶¹

Para fugir do sofrimento, a criança une, pela imaginação, a Mãe curada à visão do tucano, o macaquinho em trajes festivos, os lugares por onde passou, tudo em um só espaço e tempo, por meio do poder da transposição imaginativa em que as coisas boas e as ruins “nunca se perdem, vão para uma ‘outra parte’ e depois voltam”¹⁶². Leiamos este fragmento do texto:

Como se êle estivesse com a Mãe, sã, salva, sorridente, e todos, e o Macaquinho com uma bonita gravata verde — no alpendre do terreirinho das altas árvores... e no **jeep** aos bons solavancos... e em tôda-a-parte... no mesmo instante só... o primeiro ponto do dia... donde assistiam, em

¹⁵⁹ ALVES, Maria Thereza Abelha. *Primeiras estórias: a alteridade “inventada no feliz”*. In: DUARTE, Lélia Parreira *et alii* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2000. p. 491.

¹⁶⁰ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 3-4.

¹⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 168.

¹⁶² PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006. p. 27.

tempo-sôbre-tempo, ao sol no renascer e ao vôo, ainda muito mais vivo, entoante e existente — parado que não se acabava — do tucano, que vem comer frutinhas na dourada copa, nos altos vales da aurora, ali junto de casa. Só aquilo. Só tudo.

— “**Chegamos, afinal!**” — o Tio falou.

— “**Ah, não. Ainda não...**” — respondeu o Menino.

Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida¹⁶³.

O Menino constrói uma nova compreensão da vida, a partir do momento em que ele volta a um tempo de calma, pois, já sabe que a mãe está curada e saudável, agora pode contar com a proteção materna. Ao retornar para o seu lar, ele se lembra das pessoas queridas, das coisas observadas durante a sua estada na casa do Tio. Assiste-se a todos os alegres momentos que duram um quase nada, numa espécie de “tempo-sôbre-tempo”, a sobreposição de um tempo sobre outro ou vários tempos. Sendo assim, o Menino vivencia uma eterna aprendizagem na construção do “eu”.

Tal aprendizagem faz com que o personagem central do conto “As margens da alegria” reflita acerca do tempo, que é ininterrupto, como é o ciclo da vida: nascer, crescer, desenvolver, reproduzir, envelhecer e morrer, percebendo que a lembrança do tucano, ao nascer do sol, significa um renascer também de um novo voo da ave “parado que não se acabava”. Por isso, o vocábulo “só” não é sozinho, e sim o complemento de “tudo”, do inacabado tempo que é também “tudo”: “Só tudo”.

O garoto descobre a alegria pelo entusiasmo do ininterrupto tempo. Num gesto simbólico, quando chega à sua terra natal, na medida em que nega as palavras do tio, afirma-lhe a vontade de eternizar o próprio tempo vivido, posto que a vida nunca pára. É o que ele expressa ao final de “Os cimos”, como já havíamos lido acima: “Chegamos, afinal — o Tio falou. Ah, não. Ainda não... — respondeu o Menino. Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida”.

O problema do tempo sempre é alvo de instigantes debates, pois se relaciona com o homem em todas as fases de sua vida; além do mais, contamos com sua presença antecipada na distribuição das tarefas rotineiras.

Essa relação entre o homem e o tempo inspirou Santo Agostinho (354 d.C.- 430 d.C.) a versá-la no livro XI, das *Confissões*, escrito por volta do ano 386, da era cristã. Todavia, nos capítulos iniciais, vemos que se posiciona na relação de diferença entre a eternidade e o tempo, segundo o filósofo, a primeira compõe-se numa espécie de temporalidade hierática delineada pela anterioridade, a simultaneidade e a permanência, enquanto que o segundo é caracterizado pela sucessão e transitoriedade dentro dos limites do mundo.

¹⁶³ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 175-176 (Grifo do autor).

Assim nos convidais a compreender o Verbo, Deus junto de Vós, que sois Deus, o qual é pronunciado por toda a eternidade e no qual tudo é pronunciado eternamente. Nunca se acaba o que estava sendo pronunciado nem se diz outra coisa para dar lugar a que tudo se possa dizer, mas tudo se diz simultânea e eternamente. Se assim não fosse já haveria tempo e mudança, e não verdadeira eternidade e verdadeira imortalidade¹⁶⁴.

O célebre autor latino explica que a eternidade antecede ao tempo, o qual é subjugado por ela, bem como as suas divisões em passado, presente e futuro; além do mais é simultânea, porque a divindade coexiste com ela mesma, infinitamente, havendo a permanência pela razão de que nela nada desaparece, nada se substitui, por isso é imortal, sem nunca haver nascimento e morte. Procurava entendê-la a fim de alcançar como se dava sua relação com a humanidade: “Precedeis, porém, todo o passado, alteando-Vos sobre ele com a vossa eternidade sempre presente. Dominais todo o futuro porque está ainda para vir. Quando ele chegar, já será pretérito. Vós, pelo contrário, permaneceis sempre o mesmo, e os vossos anos não morrem”¹⁶⁵.

Quando Santo Agostinho se projeta para esta discussão do tempo sob o jugo da eternidade, afirma ser o tempo um vestígio da própria eternidade. Ainda que o tempo tenha um presente, nunca é todo presente por não ser um “presente eterno”. É desse ponto que resolvemos dialogar com o texto agostiniano, pois a reação da criança rosiana durante os acontecimentos ocorridos com ela dá-nos a impressão de que sabendo da fugacidade do elemento tempo quer aproveitá-lo, já que, o presente, a cada instante, passa do futuro para o passado, caracterizando uma sucessão contínua.

Isso se vê, nos excertos abaixo. O primeiro referente “As margens da alegria” e o segundo ao conto “Os cimos”:

Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. [...] Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru — aquele.

Ou porque, mesmo enquanto [as coisas] estavam acontecendo, a gente sabia que elas já estavam caminhando, para se acabar roídas pelas horas, desmanchadas...¹⁶⁶

O duro aprendizado da fugacidade das coisas e da inconstância do tempo levou Santo Agostinho a um das formas capitais de descrição do tempo:

¹⁶⁴ AGOSTINHO, Santo. Livro XI: O homem e o tempo. In: *Confissões*. Trad. José Américo Motta Pessanha e Alfredo Ambrósio de Pina. 24. ed. Petropolis: Vozes, 2009. p. 273.

¹⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 277.

¹⁶⁶ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 5-6 e p. 171.

O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existia tempo presente¹⁶⁷.

A observação a respeito da existência de tempos passados, presentes e futuros fizeram com que, em outro momento do livro XI, o filósofo ratificasse a impropriedade de “afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras”¹⁶⁸. Pois, as coisas passadas e futuras, onde quer que estejam só podem durar senão no presente, inscritas na nossa memória:

Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios¹⁶⁹.

Visto que o tempo nasce daquilo que ainda não existe (o futuro), abrangendo aquilo que precisa de dimensão (o presente), para ir àquilo que não existe mais (o passado) encontra nos sentidos “gravados no espírito” do homem uma possibilidade de ser medido. Assim, o Bispo de Hipona fala-nos:

[O] tempo não é outra coisa senão *distensão* [...] Não as meço, portanto, a elas, que já não existem, mas a alguma coisa delas que permanece gravada na minha memória. Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! [...] Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. Meço-as, a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos¹⁷⁰.

Ligando-se a eternidade, não com o sentido divino, o presente das coisas experimentadas sempre vivas na memória, mais que em outras partes. O Menino vivencia esses tempos na “*lembrança* presente das coisas passadas, *visão* presente das coisas presentes e *esperança* presente das coisas futuras”¹⁷¹, sendo assim, o final de “As margens da alegria” liga-se ao fechamento da narrativa “Os cimos”:

Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vaga-lume. Sim, o vaga-lume, sim, era lindo! — tão pequenino, no ar, um

¹⁶⁷ AGOSTINHO, Santo. Livro XI: O homem e o tempo. In: *Confissões*. Trad. José Américo Motta Pessanha e Alfredo Ambrósio de Pina. 24. ed. Petropolis: Vozes, 2009. p. 278.

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 284.

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 282.

¹⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 290-292 (Grifo do autor).

¹⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 284 (Grifo nosso).

instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria.

— “Chegamos, afinal!” — o Tio falou.

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

Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. [“Ele queria poder ver ainda mais vívido — as novas tantas coisas — o que para os seus olhos se pronunciava”] E vinha a vida¹⁷².

É importante deixarmos claro que o nosso intuito não visa à classificação de tipos de tempo que se apresentam nos contos supracitados. No entanto, é o de descrevê-lo como um processo narrativo relevante na constituição nos seus enredos, sobretudo, no desenvolvimento da criança, que passa da situação de deslumbramento para inquiridor da realidade exterior: “Era assim: alguma coisa, maior que tôdas, podia, ia acontecer?”¹⁷³.

Percebemos que os protagonistas rosianos ingressam na vida com os seus reveses, alturas e quedas, muitas vezes, de maneira lúdica, influenciados pela alegria constante, que, simultaneamente, é “um crescer e desconter-se”¹⁷⁴, em que o amor e a alegria são alimentados por um gesto de flexibilidade, respondendo aos desafios da vida, que são apresentados aos “personagentes” de *Primeiras estórias*.

O menino Miguilim, de “Campo geral”, também recebe essa influência quando chega a compreensão das últimas palavras, “sempre alegre”, proferidas pelo irmão sábio, Dito, no seu leito de morte, absorvendo a ideia de que a nossa vida é feita de felicidades e infelicidades, par de opostos presos um ao outro.

Em “As margens da alegria”, verifica-se uma passagem de um tempo narrativo com acontecimentos ordenados sequencialmente: “Saíam ainda com o escuro” e “O vôo ia ser pouco mais de duas horas”¹⁷⁵, um tempo linear. Aos poucos, surge um tempo de expectativas:

E as coisas vinham docemente de repente, seguindo harmonia prévia, benfazeja, em movimentos concordantes: as satisfações antes da consciência das necessidades. Davam-lhe balas, chicles, à escolha. Solícito de bem-humorado, o Tio ensinava-lhe como era reclinável o assento — bastando a gente premer manivela. Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo. Entregavam-lhe revistas, de folhear, quantas quisesse, até um mapa, nele mostravam os pontos em que ora e ora se estava, por cima de onde¹⁷⁶.

Passado e futuro se mesclam, à medida que o menino não era mais um simples ser minúsculo, e sim um ser com um título maiúsculo Menino. É um tempo humano, tornando-se

¹⁷² ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 7, p. 4, p. 175-176, respectivamente.

¹⁷³ *Idem, ibidem*, p. 168.

¹⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 3.

¹⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 3.

¹⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 3.

visível em volta de um tempo variável, já que a intensidade do momento vivido irá comandar o próprio tempo: “num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam”¹⁷⁷, e, ainda um tempo psicológico que o Menino aprende sobre a transitoriedade dos sentimentos, ou seja, a efemeridade das coisas, tanto é verdade que pensa na morte do peru: “Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru — aquele”¹⁷⁸.

Ao analisar o conto “Os cimos”, observamos que o personagem mistura passado e presente, enfatizando o seu estado psicológico diferente o de antes: “E o Menino estava muito dentro dêle mesmo, em algum cantinho de si. Estava muito para trás”¹⁷⁹, mas a estória se inicia com um tempo casual embaralhado com o sentimento do Menino em relação à doença da mãe. Lembrando que o tempo nunca parava de fluir: “A vida não parava nunca, para a gente poder viver direito, concertado?”¹⁸⁰, pensava a criança, que desejava poder parar o tempo longe daquele presente tão triste e impreciso, congelando-o em outro tempo: “O avião não cessava de atravessar a claridade enorme, ele voava o vôo — que parecia estar parado”¹⁸¹.

Ao lermos “Os cimos” concluímos tratar-se de um conto que produz afastamento e aproximação, o que nos remete a sua primeira parte nomeada de “O inverso afastamento”, cuja frase inicial é “Outra era a vez”¹⁸². Esta, por seu turno, liga-se a aprendizagem do Menino como em “As margens da alegria”, no que tange à perda, reafirmando a presença de um tempo cronológico. O garoto se conscientiza de que o tempo, conforme o seu lado interior pode estar parado, e no seu lado exterior, o tempo é modificado: “Ainda que a gente quisesse, nada podia parar, nem voltar para trás, para o que a gente já sabia, e de que gostava”¹⁸³.

O Menino, que adquirira uma consciência trágica do destino humano com a doença da mãe e a morte do peru (no primeiro conto), acredita que o tucano traz o brilho de volta ao seu coração e é o portador da aurora. Tornemos à narrativa:

O alpendre era um passadiço, entre o terreirinho mais a mata e o extenso outro-lado — aquele escuro campo, sob rasgos, neblinas, feito um gelo, e os perolins do orvalho: a ir até a fim de vista, à linha do céu de este, na extrema do horizonte. *O sol ainda não viera. Mas a claridade.* Os cimos das árvores se douravam. As altas árvores depois do terreiro, ainda mais verdes, do que o orvalho lavava¹⁸⁴.

Acerca do seu universo, o Menino de “Os cimos” pensa poeticamente, conferindo à

¹⁷⁷ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 6.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 6.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 169.

¹⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 169.

¹⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 169.

¹⁸² *Idem, ibidem*, p. 168.

¹⁸³ *Idem, ibidem*, p. 170.

¹⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 171 (Grifo nosso).

palavra um poder mágico, quando modifica tudo ao seu redor em beleza. Dizemos que a construção de uma poética do desejo do protagonista virá em torno das palavras: “entremanhã”, “entremeio”, “entretempo” e “entrepensava”, revelando fronteiras temporais como se fossem etapas pelas quais a criança deveria percorrer até alcançar a alegria.

Na segunda parte do conto, “Aparecimento do pássaro”, o Menino não tem a mesma postura de alegria de antes, pois se negava à distrações: “Enquanto a gente brincava, descuidoso, as coisas ruins já estavam armando assanhação de acontecer [por que] elas esperavam a gente atrás das portas”¹⁸⁵. Iniciada durante a travessia do noturno, a “claridade de juízo”¹⁸⁶ do garoto coincide com a prodigiosa aparição do tucano que irrompe na “entremanhã” e com ele surge o sol que é arrebatado do abraço da noite:

O calado, o escuro, a casa, a noite — tudo caminhava devagar, para o outro dia. [...] E, vindo o outro dia, no não-estar-mais-dormindo e não-estar-ainda-acordado, o Menino recebia uma claridade de juízo [...]. **Entremanhã** — e de tudo um perfume, e passarinhos piando. Da cozinha, traziam café. [...] E: — “Pst!” — apontou-se. A uma das árvores, chegara um tucano, [...]. Seria de ver-se: grande, de enfeites, o bico semelhante flor de parasita. Saltava de ramo em ramo, comia da árvore carregada. Tôda a luz era dêle, que borrifava-a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendidamente. [...]. O Tio, também, estava de fazer gôsto por aquilo: limpava os óculos. O tucano parava, ouvindo outros pássaros — quem sabe, seus filhotes — da banda da mata. O grande bico para cima, desferia, [...], aquele grito meio ferrugento dos tucanos: — “Crrée!”...¹⁸⁷

O encanto do pássaro toma conta da criança e do tio. O que seria apenas uma refeição matinal torna-se num momento de apreciação ante a beleza daquele animal. O tio não via mais que uma ave de um colorido incomum, ao passo que o seu sobrinho via que do alto dos cimos chegava-lhe a esperança. Retornemos ao texto:

E o tucano, o vôo, reto, lento — como se voou embora, xô, xô! — mirável, cores pairantes, no garridir; fez sonho. Mas a gente nem podendo esfriar de ver. Já para o outro imenso lado apontavam. De lá, o sol queria sair, na região da estrêla-d’alva. A beira do campo, escura, como um muro baixo, quebrava-se, num ponto, dourado rombo, de bordas estilhaçadas. Por ali, se balançou para cima, suave, aos ligeiros vagarinhos, o meio-sol, o disco, o liso, o sol, a luz por tudo. Agora, era a bola de ouro a se equilibrar no azul de um fio. O Tio olhava no relógio. Tanto tempo que isso, o Menino nem exclamava. Apanhava com o olhar cada sílaba do horizonte¹⁸⁸.

Até aquele instante encontrava-se em estado fronteiroço, “no não-estar-mais-dormindo e

¹⁸⁵ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 170.

¹⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 170.

¹⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 170-171 (Grifo nosso).

¹⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 172.

não-estar-ainda-acordado”, no entanto, sente que tem força para iniciar a travessia do seu estado sombrio encaminhando-se à alegria. Aos poucos, o seu coração consegue se equilibrar como “a bola de ouro” e passa a apanhar “com o olhar cada sílaba do horizonte”.

Naturalmente, o sol é a nossa principal fonte de energia luminosa e calorífica, bastante útil à Terra, sobretudo, para o seres vivos; além disso, como inteligência cósmica suprema é o princípio vital, por nascer e se pôr todos os dias. Também se tornou a imagem simbólica da ressurreição e, de modo geral, de cada novo começo.

A passagem do conto acima, metonimicamente, representa a vívida imagem da travessia do “escuro campo”¹⁸⁹ que o sol nasce. Essa estrela ao “se equilibrar no azul de um fio” é a metáfora da fragilidade do ser humano, sustentado em um fio tênue: a vida. Equilibrar-se no azul de um fio invisível forma no Menino o limiar entre o entusiasmo do voo e a derrocada, mesmo assim, o tucano e o sol não temem a escuridão, a descida, a morte, pelo contrário, resplandecem misteriosamente sustentados por esse fio irreal, o qual imprime a existência dos contrários (a vida e a morte, o dia e a noite, o céu e a terra) no grandioso cenário “entre o terreirinho mais a mata e o extenso outro-lado” e “com o vertiginoso instante a presença de lembrança da Mãe”¹⁹⁰.

Na terceira parte do conto, “O trabalho do pássaro”, o garoto se encontra no “entremeio”, em dois espaços, entre a “circuntristeza” e nas “margens da alegria”. Ele passa a esperar pelo dia: o tucano. A marcação de permanência do tucano prevê a sua ligação do real com o imaginário, pois aquele animal trazia-lhe a lição de uma autodeterminação, de felicidade que lhe afastava da tristeza.

Esperava o tucano, que chegava, a-justo, a-tempo, a-ponto, às seis-e-vinte da manhã; ficava, de arvoretagem, na copa da tucaneira, futricando as frutas, só os dez minutos, comidos e estrepulados. Daí, partia, sempre naquele outrorumo, no antes do pingado meio-instante em que o sol arrebolava redondo do chão; porque o sol era às seis-e-meia. O Tio media tudo no relógio¹⁹¹.

Sob o efeito da visão do tucano, a criança repetia em silêncio que a Mãe estava boa. Pois, ao nascer da aurora, a ave e o sol saem da escuridão, ela também poderia amanhecer salva, livre da doença. O Menino entendia que a manhã era tempo de esperança e revelação, pensando assim negava qualquer notícia desgostosa. Quando o tio, na ânsia de lhe agradar, havia lhe sugerido capturar o tucano é reprovado, já que a presença desse animal validava o

¹⁸⁹ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 171.

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 171-172.

¹⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 173.

seu desejo de rever a mãe. O voo do tucano fortalecia o prazer de viver do garoto, ao mesmo tempo em que se afastava da realidade terrestre, tornava-se confiante em relação à cura da mãe.

Entremeio, o Tio, recebido um telegrama, não podia deixar de mostrar a cara apreensiva — o envelhecimento da esperança. [...] Ouviu que, para consolá-lo, combinavam maneira de pegar o tucano: com alçapão, pedrada no bico, tiro de espingardinha na asa. Não e não! [...] O pássaro, seu raiar, assim como o sol [surgem]: daquela partezinha escura no horizonte, logo fraturada em fulgor e feito a casca de um ôvo — ao têrmo da achãada e obscura imensidão do campo, por onde o olhar da gente avançava como no estender um braço. O Tio, entanto, diante dele, parou sem a qualquer palavra. O Menino não quis entender nenhum perigo. Dentro do que era, disse, redisse: que a Mãe nem nunca tinha estado doente, nascera sempre sã e salva! O vôo do pássaro habitava-o mais. [...]. O Menino o guardava [...] para consolar-se com, e desdolorir-se, por escapar do aperto de rigor — daqueles dias quadriculados. Ao quarto dia, chegou um telegrama. O Tio sorriu, fortíssimo. A Mãe estava bem, sarada! No seguinte — depois do derradeiro sol do tucano — voltariam para casa¹⁹².

A melhora da mãe desencadeia a volta da criança a sua casa. “O desmedido momento” (última parte do conto) fazia-a oscilar em um tempo intermediário, desejando reunir o ausente e o presente em sua imaginação. O Menino começava a entender os sentimentos de perda e de separação que o fazem transitar do mundo infantil — pelo prazer das brincadeiras e doces lembranças — para o mundo adulto — morte do peru e doença da mãe —, mas que ao longo do percurso fará seu aprendizado. A euforia projetava-se nele mais uma vez, na dimensão do tempo.

[O] Menino espiava, da janelinha, as nuvens de branco esgarçamento, o veloz nada. **Entretempo**, se atrasava numa saudade, fiel às coisas de lá. Do tucano e do amanhecer, mas também de tudo, naqueles dias tão piores: a casa, a gente, a mata, o jeep, a poeira, as ofegantes noites — o que se afinava, agora, no quase-azul de seu imaginar. A vida, mesmo, nunca parava. O Tio, com outra gravata, que não era a tão bonita, com pressa de chegar olhava no relógio¹⁹³.

No entanto, “[e]ntrepensava o Menino, já quase na fronteira soporosa. Súbita seriedade fazia-lhe a carinha mais comprida”¹⁹⁴ quando percebe que perdera o pequeno companheiro, mostra-se como uma criança desesperada pela falta do brinquedo preferido, porém, compreendida a experiência do que vivera, adquirindo conhecimento, supera a tristeza: “Não, o companheirinho Macaquinho não estava perdido, no sem-fundo escuro no

¹⁹² ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 174-175 (Grifo nosso).

¹⁹³ *Idem, ibidem*, p. 175 (Grifo nosso).

¹⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 175 (Grifo nosso).

mundo, nem nunca”¹⁹⁵. Decerto a criança, no “desmedido momento”, humaniza o pequeno boneco no instante em que lhe atribui o título maiúsculo de pessoa, Macaquinho, do mesmo modo que o Menino pôde realizar uma viagem fronteira do real entre o irreal: “no sem-fundo escuro” e na “outra parte”¹⁹⁶.

Ao humanizar o boneco macaquinho, este passa, também, a ficar entre a “fronteira soporosa”¹⁹⁷, em dois espaços e, ao perdê-lo, a criança fica desorientada, mas quando, lhe dão o “chapeuzinho vermelho”¹⁹⁸ que pertencia ao boneco, acha-se novamente com a certeza da mãe com saúde.

O boneco é um espelho de Menino, que o acompanha. Se não era antes, acaba se tornando o companheiro no decorrer de sua jornada: “O pobre do macaquinho, tão pequeno, sòzinho, tão sem mãe; pegava nêle, no bôlso, parecia que o macaquinho agradecia, e, lá dentro, no escuro, chorava”¹⁹⁹. No instante, que joga fora o chapéu festivo, separa-se da alegria ficando apenas com a tristeza, então, o boneco passa a ter o mesmo aspecto tristonho do Menino. O brinquedo está carregado de subjetividade, é um ser animado, que vive dramas de uma criança. É com ele que o personagem atravessa todas as fronteiras temporais de sua pequena jornada. O Macaquinho fica sendo um irmão de emergência, sofre e tem medo junto.

Quando o personagem do conto “Os cimos” compreende que pode ser o gerador de sua própria alegria a partir da visão ascensional do tucano, que faz erguer o sol ensinando-o “a sobrevivência e gratuidade da beleza, a despeito da morte que espreita”²⁰⁰, desvela-se, tanto neste conto como em “As margens da alegria”, um sofrimento particular de perdas efetivas, ultrapassando os percalços impostos a ele, nesse sentido, o fim último é a travessia com a finalidade de conquistar a alegria.

Reaceso o amor pela vida, com a gratuidade da beleza das coisas pequenas, conquista a superação de seus conflitos internos. Não sendo um artista, apenas simplesmente um menino, faz a travessia até a alegria em decorrência de sua sensibilidade imaginativa, reinventando o seu mundo, não com os olhos humanos, e sim com os olhos subjetivos, tornando-o mais satisfatório: “O Menino sorriu do que sorriu, conforme de repente se sentia: para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa”²⁰¹.

A criança ao decifrar seus conflitos interiores, transmite “uma mensagem de otimismo e

¹⁹⁵ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 175.

¹⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 175.

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 175.

¹⁹⁸ *Ibem, ibidem*, p. 175.

¹⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 169.

²⁰⁰ PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006. p. 37.

²⁰¹ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 175.

de fé”²⁰² que nos leva a perceber que a vida é uma eterna aprendizagem e que os problemas podem ser superados com um pouco de esperança. É isso que faz com que o personagem principal receba o adjetivo enigmático, porque entende que a alegria é a própria vida, que se anuncia pela preexistência da morte, durante a morte e além dela. Sob o efeito das últimas palavras que encerram *Grande sertão: veredas*, Benedito Nunes acredita que “[o] homem só contém um dos lados da natureza do homem, e que a vida é uma tentativa de travessia — para o outro lado, divino”²⁰³.

2.4. A verdade extraordinária em “Darandina”

A narrativa “Darandina” desenvolve um juízo de apreensão do mundo pela perspectiva de um louco. O conto se passa em uma cidade estruturada, que em torno de uma praça há um Instituto, um manicômio, do qual um homem sai correndo em direção a um chofer e rouba-lhe a sua caneta-tinteiro, e, sendo surpreendido decidiu fugir, abrigando-se no topo de uma palmeira, onde inicia um discurso filosófico confuso e desconectado com a realidade.

Formar-se uma multidão que acompanha e testemunha os esforços das autoridades que buscam convencer o sujeito a descer de uma palmeira-real. Todavia, ao permanecer no topo da árvore, esse homem com cargo respeitável, Secretário das Finanças Públicas, assemelha-se ao Menino de “Os cimos” quando, numa visão ascensional do voo de uma ave, se entrega à beleza deste animal, sendo um momento de “deschão”.

As narrativas “As margens da alegria” e “Os cimos” são conduzidas sob o prisma de um garoto, “para quem não importa seu pai sua mãe, mesmo seus tios se chamem João ou Maria, mas apenas que sejam seu pai sua mãe, etc. Também um nome não faz falta ao Menino, porque vive e pensa o seu mundo como qualquer criança o faria em suas”²⁰⁴ condições na fase infantil. Por conseguinte, em “Darandina” pouco importa também o nome do personagem, visto que, tanto o Menino quanto o Secretário das Finanças Públicas transitam entre o chão e o aéreo.

O topo da palmeira em que o personagem se encontra é ironicamente designado como o “páramo empíreo”, enquanto os espectadores ficam “detidos, aqui em nível térreo, ante a

²⁰² RONÁI. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. XXXVI.

²⁰³ NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 161.

²⁰⁴ SANTOS, Julia Conceição Fonseca. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL, 1971. p. 176.

infinita palmeira — muralhavaz”²⁰⁵. O cimo de uma árvore é um lugar perigoso e maravilhoso, que causa horror e admiração o desprezo do sujeito enlouquecido ante o perigo de cair a qualquer momento. É um portentoso fato que, segundo o narrador, pertence ao “mundo dos mitos”.

A representação aérea do louco faz com que lembremos o navio que transportava os loucos das aldeias durante a Idade Média, a famosa “Nau dos loucos”, ganha contornos de uma espécie de tradição, que desde o mastro dessa nau até a personagem do cineasta italiano Federico Fellini (1920-1999) que, em *Amarcord*²⁰⁶, sobe na árvore para gritar seu desejo insano. Dessa forma, subir a um topo é cortar relações com o mundo chamado de real.

DE MANHÃ, todos os gatos nítidos nas pelagens, e eu em serviço formal, mas, contra o devido, cá fora do portão, à espera do menino com os jornais, e eis que, saindo, passa, por mim e duas ou outras três pessoas que perto e ali mais ou menos ocasionais se achavam, aquele senhor, exato, rápido, podendo-se dizer que provisoriamente impoluto. E, pronto, refez-se no mundo o mito, dito que desataram a dar-se, para nós, urbanos, os portentosos fatos, enchendo explodidamente o dia: de chinfrim, afã e lufa-lufa²⁰⁷.

O mote do conto aborda um momento de loucura de um homem culto, de acordo com Isaias Pessotti, a insanidade é a falta do caráter de discernimento do humano em que a perda da “‘essência’ do homem se impõe de modo irrecusável. A autonomia pessoal cede lugar à entidade mitológica, à prepotência da natureza (animal) espelhada na força do instinto ou, ainda, às inevitáveis imposições das contingências corporais da vida humana”²⁰⁸.

Antes de apropriarmo-nos a uma análise concernente à “Darandina”, notemos que qualquer texto narrativo sugere a mediação de um narrador. O narrador, do conto em questão, é caracterizado como homodiegético, segundo a terminologia proposta por Gérard Genette, em sua obra *Figuras*, de 1972. Ele é a entidade que veicula informações próprias da sua experiência diegética, porque tendo vivido a história como personagem, ele retira as informações de que necessita para a construção do seu relato. Participa do enredo não como protagonista, mas como figurante, cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial à personagem secundária estreitamente solidária com a central.

“Darandina” é narrada em primeira pessoa por um dos médicos de plantão do instituto de saúde mental. O narrador, aos poucos, se deixa influenciar pelas concepções difundidas

²⁰⁵ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 137.

²⁰⁶ *Amarcord* é um filme de produção franco-italiana de 1973, do gênero comédia, cujo título é uma referência à tradução fonética da expressão “io me ricordo” (eu me lembro), comum da região da Emilia-Romagna, terra natal do diretor Federico Fellini.

²⁰⁷ ROSA, Guimarães Rosa. *Op. cit.*, p. 136.

²⁰⁸ PESSOTTI, Isaias. *A loucura e as épocas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p. 78-79.

pelo homem ensandecido, bem como a população que testemunha a falta de sanidade deste, e, ao observar o comportamento do personagem, identifica as várias faces do ser humano sob as quais se esconde a sua essência — enquanto sujeito social, gerenciador de suas próprias atitudes e opiniões. Evidentemente, o sentido da estória parece querer desagregar, diga-se de passagem, a ideia mais segura que as pessoas possuem a respeito da compreensão do mundo e da vida:

E era um revelar em favor de todos, instruía-nos de verdadeira verdade. A nós — substantes seres sub-aéreos — de cujo meio êle a si mesmo se raptara. Fato, fato, a vida se dizia, em si, impossível. Já assim me pareceu. Então, ingente, universalmente, era preciso, sem cessar, um milagre; que é o que sempre há, a fundo, de fato. De mim, não pude negar-lhe, incerta, a simpatia intelectual, a êle, abstrato — vitorioso ao anular-se — chegado ao píncaro de um axioma²⁰⁹.

É estabelecendo conceitos, por exemplo, sobre a realidade circundante, entre elas a palmeira, dos quais o sujeito dito hebefrênico²¹⁰ inaugura novos conceitos, como podemos notar, na passagem: “Uma palmeira é uma palmeira ou uma palmeira ou uma palmeira?”²¹¹. É uma árvore, contudo, ao dizer “ou uma palmeira”, a conjunção “ou” introduz a dúvida, pois uma palmeira já não é mais uma palmeira e não conclui a frase, repetindo de novo a conjunção “ou”: “ou uma palmeira?”.

O olhar estarecido do narrador nos coloca em evidência como um cidadão consegue pôr em dúvida verdades até então não questionadas, travando uma verdadeira luta verbal acerca de conceitos como: “Viver é impossível!...” e “O amor é uma estupefação...”²¹², os quais se confrontam com os da população, principalmente entre os homens da ciência.

Ao lado do discurso do homem louco, soltas no ar, os médicos, com os pés na terra, fazem diagnósticos, os quais se tornam mais absurdos que as ditas do homem na palmeira:

— Aspecto e facies nada anormais, mesmo a forma e conteúdo da elocução a princípio denotando fundo mental razoável...

Excitação maníaca, estado demencial... Mania aguda, delirante... E o contraste não é tudo, para se acertarem os sintomas?

²⁰⁹ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 140.

²¹⁰ Em 1871, o médico Ewald Hecker (1843-1909) expôs uma análise mais detalhada sobre o hebefrênico (do grego *hébe*, mocidade + *phrén*, inteligência, alma), que define a pessoa em estado de esquizofrenia — expressão usada pelo psiquiatra suíço Eugène Bleuler (1857-1939), em 1911, para substituir à antiga denominação “demência precoce” — que significa cisão da mente. Esta cisão é característica da doença que atinge as várias funções psíquicas como pensar e sentir, sugerindo uma perda da personalidade. Doença que consiste na dissociação da afetividade, no entanto, a inteligência permanece intacta, registrando tudo o que se passa diante do indivíduo que está enfermo.

²¹¹ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 136-137.

²¹² *Idem, ibidem*, p. 140 e p. 144.

Psicose paranóide hebefrênica, dementia praecox, se vejo claro! [...] mas transitória perturbação, a qual, a capacidade civil, em nada lhe deixará afetada....

— “O síndrome...” — o Adalgiso observou; de nôvo nos confusionávamos.

— “**Síndrome exofrênico de Bleuler**...” — pausado, exarou o Adalgiso.

Abusava de nossa paciência — um **catatônico-hebefrênico** — em estereotipia de atitude²¹³.

Conforme os estudos dos psicólogos Aurélio Bolsanello e Maria Augusta Bolsanello, no artigo intitulado “Esquizofrenia”, de 1981, os termos em negritos acima se expressam assim: a psicose paranóide hebefrênica designa um processo esquizofrênico manifestada por delírios e uma perda de contato realístico. A linguagem pode estar inibida, com tom de discurso, com neologismos e prolixa; a demência precoce, do latim *dementia praecox* é relativa à *hebephrenia* vista geralmente entre os jovens; porém, a síndrome exofrênico de Bleuler substituiu a expressão anterior e novas pesquisas revelaram que esta doença não afeta apenas os adolescentes e é recuperável. Já o catatônico-hebefrênico é um tipo de esquizofrenia que caracteriza a presença de mudança no humor e pensamento, comportamento grosseiro e alternância na psicomotricidade do doente.

Não por acaso, as palavras de uso rotineiro da psiquiatria coadunam com o enredo anedótico e cômico do conto, pois o estado de loucura do personagem faz com que ele possa desapegar-se das convenções e das normas sociais, que limitam a liberdade, inaugurando conceitos inusitados e desmoralizando as instituições e as autoridades da cidade. Como em: “Mas, nem caindo e morrendo, dêle ninguém nada entenderia. Estacavam, os bombeiros. Os bombeiros recuavam. E a alta escada desandou, desarquitetou-se, encaixava-se. Derrotadas as autoridades, de nôvo, diligentes, a repartir-se entre cuidados”²¹⁴.

Os médicos não sabiam o que fazer porque o paciente estava inacessível e imedicável. Fora do alcance da ciência e das taxionomias, ele se colocava fora da lógica das palavras, da própria lei, do governo e da sociedade, ou seja, sem identidade:

Pois, de repente, sem espera, enquanto o outro perorava, ele se despia. Deu-se à luz, o fato sendo, pingo por pingo. Sôbre nós, sucessivos, esvoaçantes — paletó, cueca, calças — tudo a bandeiras despregadas. Retombando-lhe a camisa, por fim, panda, aérea, aeriforme, alva. E feito o forró! — foi — balbúrdias. Na multidão havia mulheres, velhas, moças, gritos, mouxe-trouxe, e trouxe-mouxe, desmaios. Era, no levantar os olhos, e o desrespeitável público assistia — a êle *in puris naturalibus*²¹⁵.

²¹³ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 138 e 147.

²¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 146.

²¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 145 (Grifo do autor).

Em meio ao impasse pela cena inesperada e chocante, a visão de um homem despido no topo de uma palmeira em pleno sol do meio-dia, que muda a rotina de uma cidade, o narrador medita, baseado no discurso desse homem, como o ser humano se deixa abalar não necessariamente por conteúdos renovados, mas pela forma como eles ocorrem, ou seja, como se apresentam.

Ana Paula Pacheco mostra que a atitude do personagem tida como anormal não é desenvolvida à toa, porém abarca um forte sentido para o entendimento da narrativa “Darandina”, que, de acordo com ela o personagem rosiano: “nutre, como um outro lado da mesma moeda, uma espécie de crença na natureza insaciável do indivíduo, e se volta contra o desencantamento do mundo”²¹⁶ que é a de questionar sobre o seu papel no mundo e na ordenação social, sendo a loucura o outro lado da mesma moeda capaz de problematizar a nossa condição humana.

O relato do louco prossegue de modo cômico, expressando um jogo entre razão e loucura, podendo ser os dois lados dessa mesma moeda exposta pela autora paulistana, por meio de um humor jocoso como se constata logo no início em “Darandina”: “DE MANHÃ, todos os gatos nítidos nas pelagens”²¹⁷ tendo um sentido contrário do provérbio universal: “De noite todos os gatos são pardos”.

Ressaltamos que esse jogo da razão e da loucura vincula-se a uma linguagem lúdica, por isso, transgressora de esquemas, que incorpora os neologismos gerando os processos de aglutinação como em: “perséquito”, “personagente”, “doutoridade” e “psiquiatista”, o jogo com os sons e fonemas: “Sujeito de trato, tão trajado...”; “O céu só safira”, na formação de trocadilhos: “homem empalmeirado [emparedado]”; “sua alma [palmeira] sua palma”, no uso de palavras-valise: “paralâparacâparlar”; “quiquiriqui”²¹⁸, a aplicação de provérbios conhecidos, mas dando-lhes outros sentidos: “Cão que ladra, não é mudo...” e na formação de afixos: “muralhavaz”; “empalmeirado” e “tresincondigna”²¹⁹, os quais implicam numa exploração lúdica da linguagem.

“Darandina” apresenta uma variedade de palavras que ganham um valor estético inovador, não fugindo de um humor jocoso como se pode perceber em neologismos derivados de vocábulos de outra categoria gramatical como na desautomatização de velhos clichês e de aforismos mediante a comutação de um de seus termos “aqui-da-polícia”; “de infernal a pior”;

²¹⁶ PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006. p. 236.

²¹⁷ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 136.

²¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 137, p. 141, p. 144, p. 149, p. 136, p. 137, p. 139, p. 142, p. 144, respectivamente.

²¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 142, p. 137, p. 139, p. 143, respectivamente.

“deu-nos-sacuda”; “impasse da mágica”²²⁰, no uso de eruditismo: “anermenêutico”, na transcrição de formas latinas no original: “ipso-facto, ipso”; “quidam” e “in puris naturalibus”, este último designa, de modo engraçado, a total nudez do homem enlouquecido²²¹.

As palavras são exploradas ludicamente, levando-nos a pensar quanto à função da poesia, sendo oportuno para o nosso estudo a ideia de que ela ocorre no interior da região lúdica do homem, grosso modo, no seu espírito, como nos explica o historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945), “num mundo próprio para ela criado pelo espírito, no qual as coisas possuem como fisionomia inteiramente diferente das que apresentam na ‘vida comum’ e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da casualidade”²²².

Walnice Nogueira Galvão afirma que esse jogo (razão e loucura) foge da normalidade dos contos em geral do livro *Primeiras estórias*. Ela considera-o importante para a construção do anticlímax das narrativas da presente coletânea, por ser bastante interessante, visto que “o clímax é um anticlímax, com a construção intensificante do suspense, sendo desmanchada, porque o que se aguardava não sobrevém; [...]. O que é muito apropriado para a veia cômica que sustenta algumas das estórias”²²³. A maioria das estórias possui um acentuado suspense podendo ser climático e anticlimático, como se pode ver no seguinte trecho do conto em análise:

[E]m meio ao acrisolado calor, suavam e zangavam-se as autoridades. [...] Solerte, o homem, ao último ponto, sacudiu-se, se balançava, eis: misantropóide gracioso, em artificioso equilíbrio, mas em seu eixo extraordinário. Disparatou mais: — “Minha natureza não pode dar saltos?...” — e, à pompa, êle primava²²⁴.

Em “Darandina”, há diversas situações engraçadas provocadas pela forma como as palavras são proferidas pelo protagonista, também empregadas por ele. Porém, o tom de comédia, que é o clima geral deste conto, deve-se a uma nova atribuição a este sujeito enlouquecido. Ele deixa de ser um simples humano para ser um “homem empalmeirado”²²⁵

²²⁰ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 137, p. 138, p. 148, p. 140, p. 144, p. 145, respectivamente.

²²¹ Seguindo o estudo de Nilce Sant’Anna Martins, as palavras a seguir formaram-se a partir de: perseguição + séquito > perséquito; personagem + gente > personagente; doutor + autoridade > doutoridade; psicopata + i + artista > psiquartista; muralha + vaz > muralhavaz; em + palmeir + ado > empalmeirado; três + in- + con + digna > tresincondigna e an + hermenêutico > anermenêutico. Cf. MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

²²² HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 133.

²²³ GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo, ns. 20-21, p. 168, dez. 2006.

²²⁴ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 145-146.

²²⁵ *Idem, ibidem*, p. 139.

quando profere ao seus espectadores: “Eu nunca me entendi por gente!...”, “Querem comer-me ainda verde?!” e “Minha natureza não pode dar saltos?...”²²⁶.

Verificamos haver um movimento entre o sensível e o inteligível que nos leva a uma correspondência que se dá no sentido de identificar os lugares com os estados e os deslocamentos com as mudanças, correlacionadas à atitude do personagem em questão, assim sendo, o sensível significaria a razão e o inteligível significaria a loucura. Então, conforme essa ideia, o sensível não expressa um confronto com o inteligível e nem a destruição, mas sim o meio pelo qual este vem a manifestar-se:

Disse que era são, mas que, vendo a humanidade já enlouquecida, e em véspera de mais tresloucar-se, inventara a decisão de se internar, voluntário: assim, quando a coisa se varresse de infernal a pior, estaria já garantido ali, com lugar, tratamento e defesa, que, à maioria, cá fora, viriam a fazer falta...²²⁷.

A loucura longe de ser uma condição doentia é tão somente um “pano de fundo” à transcendência do protagonista da estória. A esquizofrenia do Secretário das Finanças Públicas não sinaliza uma ruptura absoluta com a razão, visto que em decorrência de seu devaneio se abre uma trilha à aprendizagem de uma nova percepção da vida, a medida que, conforme Michael Foucault (1922-1984), “a loucura só existe em cada homem, porque é o homem que a constitui no apego que ele demonstra por si mesmo e através das ilusões com que se alimenta”²²⁸.

O pensador francês, que lecionou filosofia e história no Collège de France (1970-1984), no livro *História da loucura: na idade clássica*, de 2008, aborda as ideias, as práticas, as instituições, a arte e a literatura referentes à loucura na história do mundo ocidental, acrescentando que “a loucura é um momento difícil, porém essencial, na obra da razão; através dela, e mesmo em suas aparentes vitórias, a razão se manifesta e triunfa. A loucura é, para a razão, sua força viva e secreta”²²⁹. Portanto, a maior prova da existência da razão é a presença da loucura.

Literalmente, vemos que a estória “Darandina”, além da desconstrução da linguagem, expressa a da razão, que andam juntas para o sentido do neologismo “psiquiartista”, que designa um homem em estado de loucura, cuja circunstância faz com que o personagem possa

²²⁶ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 139, p. 142, p. 146, respectivamente.

²²⁷ *Idem, ibidem*, p. 138.

²²⁸ FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na idade clássica*. 8. ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 24.

²²⁹ *Idem, ibidem*, p. 35.

se desfazer das máscaras sociais que norteiam a sua maneira de pensar e de agir. Quando a personagem central retoma a razão, não volta a uma completa remissão ao seu estado normal:

Antes, ainda na escada, no descendimento, êle mirou, melhor, a multidão, deogenésica, diogenista. Vindo o quê, de qual cabeça, o caso que já não se esperava. Deu-nos outra cor. Pois, tornavam a endoidá-lo? Apenas proclamou: — “Viva a luta! Viva a Liberdade!” — nu, adão, nado, psiquiatista. Frenéticos, o ovacionaram, às dezenas de milhares se abalavam. Acenou, e chegou embaixo, incólume. Apanhou então a alma de entre os pés, botou-se outro. Aprumou o corpo, desnudo, definitivo²³⁰.

Com efeito, assim como o Menino de “Os cimos” que transcendera através dos olhos da imaginação, o “psiquiatista” em “Darandina” transcende ao “páramo empíreo”²³¹ de uma palmeira a fim de conquistar a liberdade de uma nova existência, inventada pela esquizofrenia.

Na verdade, todo o processo de estruturação em “Darandina” dá-se em torno da ideia de deslocamento, em que o “psiquiatista” vai desencadeando um movimento revolucionário numa inversão de poder, pois, todas as atenções estavam voltadas para ele, provisoriamente, dono de um poder sobre as altas autoridades da cidade as quais nada podiam fazer contra aquela desordem social apoiada pelo povo:

Com o que — e tanta folia — em meio ao acrisolado calor, suavam e zangavam-se as autoridades. Não se podendo com o desordeiro, tão subversor e anônimo? Que havia que iterar, decidiram, confabulados: arcar com os cornos do caso. Tudo se pôs em movimento, troada a ordem outra vez, breve e bélica, à fanfarra — para o cometimento dos bombeiros. Nosso rancho e adro, agora de uma largura, rodeado de cordas e policias; já ali se mexendo os jornalistas, repórteres e fotógrafos, um punhado; e filmavam. O homem, porém, atento, além de persistir em seus altos intentos, guisava-se também em trabalho muito ativo. Contara, decerto, com isso, de maquinar-se-lhe outra esparrela. Tomou cautela. Contra-atacava²³².

Outro ponto curioso é o uso cômico da palavra “apocatastático”: “Rebaixavam-no, com tábuas, cordas e peças, e, com seus outros meios apocatastáticos”²³³. Conforme o estudo de Nilce Sant’Anna a respeito do vocabulário das obras de Guimarães Rosa, ela afirma que esta palavra “apocatastático” é de origem grega (*apocatastikós*) com dois significados: o primeiro é a recuperação de uma patologia, e o segundo refere-se a uma aparição periódica de um astro.

Em “Darandina”, a palavra está sob a forma de adjetivo, pelo fato de que o homem

²³⁰ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 149.

²³¹ *Idem, ibidem*, p. 137.

²³² *Idem, ibidem*, p. 145-146.

²³³ *Idem, ibidem*, p. 149.

ensandecido é comparado a este astro, centro de todas as atenções, o qual, num topo de uma palmeira-real, declara que vira uma quimera e que uma palmeira já não é mais uma árvore, registrando-se, assim, um novo conhecimento sobre a vida, desfazendo antigos conceitos e revelando outros.

Por conseguinte, o seu público o acompanha, também, nessa loucura e, diante das explanações do protagonista, o narrador após a reaparição do “humano e estranho”²³⁴ reflete: “Um homem é, antes de tudo, irreversível”²³⁵, dessa forma, além de o Secretário das Finanças Públicas, já com a razão, como não poderia deixar de ser, houve a mudança das autoridades:

Modulavam drásticas futuras providências, com o professor Dartanhã, ex-professo, o dr. Diretor e o dr. Enéias — alienistas. — ‘Vejo que ainda não vi bem o que vi...’ — referia Sandoval, cheio de cepticismo histórico. — ‘A vida é constante, progressivo desconhecimento...’ — definiu o dr. Bilôlo²³⁶.

Há a recuperação da enfermidade e não um fim trágico, permitindo-nos a percepção de que a loucura pode surgir como uma espécie de sabedoria, já que houve a mudança de atitude dos sete peritos do hospício e da população que acompanhava a “insanidade sã” do protagonista, o seu discurso aparentemente desconexo, que transforma a ordenação social, representada pela lei, pela ciência, pelo poder instituído, entre outros, tornam esse momento de esquizofrenia uma oportunidade para refletir sobre os determinados aspectos da vida, mostrando como o ser humano é alienado a conceitos tidos como verdadeiros e absolutos fazendo-o pensar sobre a sua própria condição humana.

Acreditamos que a função da literatura para Guimarães Rosa é traduzir esse mundo mágico, desfazendo-se da lógica, mesmo que seja necessária, pela loucura ou até mesmo pela subjetividade de uma criança, uma nova expressão: a poética que sempre estará em direção à alegria. Não uma dilaceração do ser humano, mas, uma espécie de elevação espiritual, galgada por meio de uma experiência significativa e contínua em torno dos reveses da vida e, conseqüentemente, a partir desta experiência, registra-se um novo conhecimento sobre a perda, a morte, a dor, a violência e a loucura.

Em suma, este capítulo apresentou as análises dos contos “As margens da alegria”, “Os cimos”, “Darandina” mais a novela “Campo geral”, expondo como as situações negativas e positivas podem provocar mudanças nas pessoas, sendo que as narrativas rosianas não são meramente um recorte da realidade ou mesmo uma discussão da própria condição humana, mas sim, “a extensão do mundo em que se vai embrenhar, com o risco certo de perder-se mais

²³⁴ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 148.

²³⁵ *Idem, ibidem*, p. 148.

²³⁶ *Idem, ibidem*, p. 149.

de uma vez e com a recompensa não menos certa de se reencontrar seguidamente a si mesmo nos muitos atalhos²³⁷ deixados pelo escritor Guimarães Rosa. A seguir, no terceiro capítulo, discutiremos as abordagens desenvolvidas por alguns estudiosos da obra rosiana.

²³⁷ RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. LVIII.

3

**A CRÍTICA LITERÁRIA DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* E DE *CORPO DE BAILE*:
LEITORES ENREDADOS PELA ESCRITA DE GUIMARÃES ROSA**

Se a experiência do crítico reside na leitura que faz da obra, a experiência do escritor deriva de sua escrita. De uma e de outra experiência, concordante ou discordantemente, derivam mudanças, ora pacíficas, ora conflitivas, da literatura. Os momentos literários mais fecundos, aqueles que fazem história, talvez sejam os de maior tensão entre a escrita dos escritores e a leitura dos críticos.

(Benedito Nunes)²³⁸

As obras *Corpo de baile* e *Primeiras estórias* continuam ganhando espaço desde leitores comuns até aqueles ligados a crítica e ao ensino, dado a sua riqueza e complexidades crescentes da obra rosiana. O escritor brasileiro João Guimarães Rosa queria trilhar a sua permanência na literatura independente de moda ou mesmo de prestígio, mas, sobretudo com suas qualidades próprias, indo além de sua destreza como um verdadeiro mestre da ficção, de um escritor que sabe que “[s]ua missão é muito mais importante: é o próprio homem”²³⁹.

A participação do leitor é imprescindível em qualquer texto, porque desde o momento que lança seu olhar sobre a obra invoca uma consciência crítica. O sujeito receptor e o objeto estético exercem papéis específicos para o sentido da obra, não ligado apenas à significação nomeada ou mesmo sugerida pelo autor, nem exclusivamente à atribuição de sentido por parte do leitor no ato de leitura.

A leitura e o público realizam um processo que não consiste em existir para cada obra um leitor particular, na medida em que pode ser atualizada por diferentes leitores em circunstâncias diversas de leitura. Ressaltamos que há obras que “não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos”²⁴⁰. Isto

²³⁸ NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Helena. *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC/Itaú Cultural, 2000. p. 54.

²³⁹ LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 63.

²⁴⁰ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 33.

significa, como o valor estético é observado, conforme o momento histórico da publicação do texto que pode superar ou não atender às expectativas do seu público anterior.

Conforme os estudos estético-recepcionais, não é por acaso que o elo entre a história e a experiência estética seja demasiado fundamental para ser negligenciado. Não se trata de situar o texto literário em uma cronologia rigorosamente pensada na série de influências que recebe ou mesmo nas reações que suscita uma obra.

As pessoas que leram o livro de estreia, de 1946, do autor Guimarães Rosa não são necessariamente as que melhor entenderam as narrativas de *Sagarana*, mesmo entre os leitores que ele influenciou desde o seu surgimento, atingindo os anos de 1969 e 1970 com as duas edições póstumas, respectivamente: *Estas estórias* e *Ave, palavra*, sejam bem melhores dos críticos, contemporâneos a nós, os quais se dedicam às leituras não só das sete novelas, que compõem *Corpo de baile*, mas também, em decifrar os contos de pequena extensão, de *Primeiras estórias*.

O sentimento da grandeza de uma obra literária interage com uma consciência viva, mas nunca o de sua realidade histórica. A obra não está na história, e sim na leitura que dela fazemos. Ela é uma constante inquietude que requer a necessidade de um julgamento, do qual se descobre, além disso, a de uma reflexão sobre tal julgamento. No entanto, aquele que julga e reflete sobre nossos julgamentos não é o crítico?

Desse modo, vemos que toda obra implica um juízo de valor, que de acordo com as circunstâncias diferentes de investigação propicia vários modos de interpretar, que exercem o destino da obra no tempo. Ela é manifestação da palavra que se oferece aos olhares, além daquele que a escreve, a do público que a recebe. A crítica é vista como uma sombra que acompanha o escritor, seguindo os seus passos. Esta atravessa uma primeira leitura, a da percepção estética abrangendo os horizontes de expectativa da obra. Para Antonio Candido:

O crítico é feito pelo esforço de *compreender, para interpretar e explicar*, mas aquelas etapas se integram no seu roteiro, que pressupõe, quando completo, um elemento voluntário final: *perceber, compreender e julgar*. Nesse livro, o aparelho analítico da investigação é posto em movimento a serviço da receptividade individual, que busca na obra uma fonte de emoção e termina avaliando o seu significado²⁴¹.

É fato que Guimarães Rosa não se agradava com as críticas desfavoráveis ou que não correspondiam com a sua forma de pensamento, colocando-as em seu álbum de recortes de cabeça para baixo, mesmo assim, forjava em seu texto elementos cifrados a fim de que os

²⁴¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1969. v. 2, p. 25 (Grifo nosso).

leitores (ou os críticos) os solucionassem, chegando até a revelar determinados aspectos que poderiam passar despercebidos.

Luiz Claudio Vieira de Oliveira acredita que há entre o autor mineiro e o público uma conjugação que ata e desata o teor de mistério e magia nos seus enredos, mesmo a relatar acontecimentos que possam ocorrer em cidades, ou em locais interioranos. Experimentador radical, ele “pretende exatamente isto com seus enigmas: atingir a iluminação, as instituições e reais percepções. Jamais irá nos dar uma resposta pronta, acabada, pois deixaria de ser uma obra de arte, cuja condição de existência é ser, ela própria”²⁴², uma esfinge.

No ano de 1956, dez anos após a publicação de *Sagarana*, a polêmica sobre a obra rosiana cresce com a publicação de *Corpo de baile*, a classificação e o tamanho das suas narrativas contrariavam padrões aceitos. O que não impediu a ação inquietante e perturbadora da crítica se manifestar:

Como soubemos que *Grande sertão* e *Corpo de baile* eram grandes obras? Desde o começo, pouco a pouco? Por certo o momento inicial da recepção foi decisivo: as duas ganharam identidade [e] perfil [...] Mas nenhuma delas surgiu etiquetada dentro de uma vitrina de teoria literária. O sentido que a leitura interpretativa vem lhes afiançando é que as tornou grandes. Mas esse sentido é múltiplo. [...] De tal modo que as diferentes interpretações de conjunto do díptico de 1956, filosóficas, ocultistas, cristãs ou orientalistas, podem ser necessárias, exigidas pelos próprios textos em combinação com a leitura do intérprete, mas são todas insuficientes, por esse mesmo princípio hermenêutico. Porque, seja qual for a sua mensagem religiosa, esses textos são, antes de mais nada, textos poéticos²⁴³.

Perante os livros que renderam a Guimarães Rosa importantes prêmios, entre eles, o “Prêmio Machado de Assis” da Academia Brasileira de Letras (1961) pelo conjunto da obra, *Primeiras estórias* permanece um pouco à sombra se comparada aos vários volumes que são lançados anualmente acerca do seu magistral sucesso *Grande sertão: veredas*, porque poucas foram as ocasiões que se tentou uma leitura crítica da coletânea como um todo. O que, no entanto, não desvirtua seu valor, nem mesmo impede a produção de trabalhos acadêmicos e da crítica literária a respeito de alguns contos, a exemplo: “As margens da alegria”, “Os cimos” e “Darandina”.

Ana Paula Pacheco referente ao livro nos fala que ele representa um novo momento ante as contradições do assunto que seu autor chega a lidar, “se comparado tanto aos livros de 56 e sua passagem, por assim dizer, mais franca pelo mítico (embora nunca desproblematizada),

²⁴² OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. Os enigmas de Rosa. In: RAVETTI, Graciela; FANTINI, Marli (orgs). *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 116.

²⁴³ NUNES, Benedito. De *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*. In: *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998. p. 262.

como a *Sagarana* (1946), volume de estreia mais preso à estilização da cultura oral”²⁴⁴.

Há de se notar, contudo, o vão entre os olhares da crítica literária pelo simples fato de que enquanto muitos se chocam com a escrita rosiana, principalmente, há outros que as defendem. Absolutamente distinta da recepção crítica de Wilson Martins (1921-2010), que até o fim da vida não mudara de opinião a respeito da obra de Guimarães Rosa ser um regionalismo estetizante, se tratando de uma versão sofisticada de um Valdomiro Siqueira (1875-1941), a de Paulo Rónai abriria caminhos para a compreensão das narrativas do escritor mineiro, que, *a posteriori* seriam completadas em ulteriores textos não menos notáveis.

A ordem do estudo da recepção crítica de *Corpo de baile* e *Primeiras estórias* foi estruturada conforme a cronologia do lançamento de cada obra. O primeiro estudo abrangerá leituras críticas do volume *Corpo de baile*, de 1956, com dois textos de Paulo Rónai, balizados em análise estilística: “Rondando os segredos de Guimarães Rosa” (2001) e “Notas para facilitar a leitura de ‘Campo geral’ de J. Guimarães Rosa” (2002) e a tese de doutorado *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”* (2002), de Claudia Campos Soares, um trabalho voltado à literatura e sociedade.

Posteriormente, evidenciamos outros trabalhos ligados à *Primeiras estórias*, de 1962. “Os vatos espaços” (1972), de Paulo Rónai, ainda sob a perspectiva estilística; Sílvio Holanda com “O trágico em Guimarães Rosa: *Primeiras estórias*” (2003), propondo um confronto entre os contos de 1962 e a tradição da tragédia grega e, por último, Luiz Tatit em *Semiótica à luz de Guimarães Rosa* (2010), uma análise semiótica greimasiana das narrativas “As margens da alegria” e “Os cimos”.

3.1. A recepção crítica de *Corpo de baile*

3.1.1. Paulo Rónai: leitura estilística de *Corpo de baile*

Filho de Rónai Miksa, livreiro, e Gisela Loewy Rónai, Rónai Pál ou Paulo Rónai, nome aporuguesado que adotou no Brasil, era o mais velho de seis irmãos. Nasceu em Budapeste, em 13 de abril de 1907 e faleceu em 1 de dezembro de 1992, aos 85 anos, na sua casa em Nova Friburgo (Rio de Janeiro). O crítico húngaro se estabelece em terras brasileiras no ano de 1940 fugindo do anti-semitismo. Em pouco tempo, entrava no ciclo da vida intelectual e literária devido a sua facilidade em fazer amigos, segundo depoimentos de alguns deles como os de: Carlos Drummond de Andrade, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e João Guimarães Rosa.

²⁴⁴ PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006. p. 15.

O escritor mineiro Guimarães Rosa, no período de 1945 a 1946, época da Segunda Guerra Mundial, ajudou a trazer familiares da Hungria para o Brasil, fato este que gerou uma aproximação com Rónai. Os dois afirmaram a amizade depois que o crítico húngaro ficou fascinado pela leitura dos originais de *Sagarana*, que, desde então, contava sempre como um dos primeiros leitores de cada novo livro desse autor, visto que ambos compartilhavam o interesse pela linguagem e colecionavam dicionários e gramáticas de línguas mais obscuras.

Paulo Rónai encabeçava ao grupo de rosianos que estuda a atordoante poesia de Guimarães Rosa. Ele chegou a escrever que o autor mineiro já havia superado as expectativas do público com as suas nove estórias (de *Sagarana*), porém foi forçado a reconhecer o seu ledor engano quando declarou em “A arte de contar em Guimarães Rosa”, de 1958, a falta de dote do seu amigo brasileiro para os contos. Erro logo desfeito na aparição de *Primeiras estórias*, elogiando a riqueza de uma diversidade e unidade das narrativas fundidas pela arte fecunda do artista.

Na época, por ser a teoria mais influente da literatura, os críticos teciam seus juízos de valor sobre um texto literário a partir de uma perspectiva Estilística, da qual Rónai pertencia. Sob o título “Rondando os segredos de Guimarães Rosa” (2001), a crítica do amante das línguas clássicas, Paulo Rónai, se inicia chamando a atenção do leitor para a personalidade singular do criador de *Corpo de baile* em querer marcar a paisagem literária, destacando na capa do livro uma árvore gigante, o Buriti-Grande, que sinaliza um ponto de demarcação para os enredos de Guimarães Rosa.

Inventor de abismos, o autor de *Corpo de baile* localiza-os em broncas almas de sertanejos, inseparavelmente ligadas à natureza ambiente, fechadas ao raciocínio, mas acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, credices, vivendo a séculos de distância da nossa civilização urbana e niveladora. São almas ainda não estereotipadas pela rotina, com receptividade para o extraordinário e o milagre²⁴⁵.

A partir da “personagem vegetal”²⁴⁶, o húngaro Rónai delineia os personagens (crianças, loucos, mendigos, cantadores, capangas, vaqueiros, prostitutas) que compõem a obra, “formando o corpo de baile num teatro em que não há separação entre palco e platéia”²⁴⁷. Seres que passam pelos abismos imaginados por Guimarães Rosa incidindo-lhes medos atávicos do homem: o amor, o dever, o horror à solidão, seus vãos esforços de sustentar o passado e fugir do futuro.

²⁴⁵ RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* (“Corpo de baile”). 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 17-18.

²⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 17.

²⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 18.

O personagem Miguilim partilha desse palco onde suas emoções têm plena interação com o mundo natural. A narrativa “Campo geral” é entremeada pelas descrições, memória, percepção, imaginação e pelo vivido do homem sertanejo. É nesse bioma do cerrado que se concentra o “sertão dos Gerais” ou os “Gerais” ou “Campos gerais”, com os chapadões, de grandes extensões de terra cercados por veredas. Território de paisagens naturais e culturais, povoado por pessoas simples que habitam esse lugar rústico tomado pela força da ação, da relação homem e natureza.

Beiravam as veredas, verdinhas, o buritizal brilhante. Buritis tão altos. As araras comiam os cocos, elas diligenciavam. [...] Do brejo voavam os arirís, [...] Depois começava o mato. [...] Mas entravam a pasto a fora, podia se cantar não, não espantar o gado bravo. [...] Avançando devagarinho, macio, levando os cavalos de môita em môita, pisavam o fôfo capim, gafanhotos pulavam. [...] O cerrado estava cheio de pássaros [...], pertinho, um novilho branco comia as fôlhas do cabo-verde-do-campo — aquela moita enorme, coberta de flôres amarelas. E o sol batia nas flôres e no garrote, que estava outro amarelo de alumiado. — “Miguilim, isto é o Gerais! Não é bom?”²⁴⁸

Paulo Rónai se espanta com a fecundidade que Guimarães Rosa poderia ter enchido de publicações periódicas, já que as sete novelas de *Corpo de baile* caberiam em outros tantos volumes. Comenta que o autor mineiro aceitou o desafio de lançar um livro duplo, no mês de janeiro, de 1956, sem temer o risco de não dar um caminho reto para o entendimento do texto, antes arremessa ao público a direção de um labirinto, e que se, por acaso, o escritor oferece alguma saída desse labirinto de muitas estórias, o leitor é questionado: “Trouxeste a chave?”, como fez Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), no seu poema “Procura da poesia”. A chave, ou melhor, as chaves estariam nas “epígrafes tiradas de Plotino e Ruysbroeck, tão inesperadas no limiar de uma coleção de novelas regionais”²⁴⁹. O que para Rónai restaria aos leitores procurar as fechaduras a que elas se aplicam.

O artigo do professor húngaro assinala a pretensão do autor de *Corpo de baile* chamar os poemas, de contos e romance aquilo que a crítica entendia como contos ou, no máximo novelas, fugindo totalmente dos parâmetros de classificação tradicional de um gênero literário. Esta instabilidade de delinear os gêneros faz parte da escrita rosiana, aspecto que marca seu diferencial, qualificada por Paulo Rónai como “inimitável de artifício e espontaneidade”²⁵⁰.

²⁴⁸ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 120-122.

²⁴⁹ RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* (“Corpo de baile”). 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 19.

²⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 21.

Nos dois índices da obra [*Corpo de baile*], as partes desta são ora qualificadas de poemas, ora de contos e romances. Serão poemas, enquanto todas trazem significações subjacentes. A distinção entre conto e romance tampouco ao critério habitual da extensão; antes corresponde a um grau maior ou menor de conteúdo lírico: ao subordinar os primeiros ao título de “parábase”, o autor, com esse termo da comédia grega, adverte-nos de que é neles que se deverá procurar a sua mensagem pessoal. Isto posto, ainda será mister decifrar essa mensagem²⁵¹.

Na missiva, o crítico literário avalia que a diferença entre poemas, contos e novelas nos textos de Guimarães Rosa deve ser entendida como escritos ligados ao conteúdo lírico que eles trazem. Parece-nos que o artista almeja que o seu público repense a respeito da estrutura narrativa. Em 3 de janeiro de 1964, o ficcionista explica a tripartição da obra e o porquê das epígrafes do filósofo Plotino (205-207 d.C.) e do místico Ruysbroek (1293ou1294-1381) para o amigo italiano Bizzarri:

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição do “CORPO DE BAILE” — a 3^a. A novidade é que ele vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A ideia já me viera, há tempos. [...]. Agora, pois, ele se tri-faz. Se bem que os livros se ofereçam como independentes mantêm-se, de certo modo, a unidade entre eles, mediante as seguintes manhas 1) o título ab-original, *Corpo de baile*, é dado, entre parêntese, em letra discreta, no frontispício interno (mesmo porque garante e permite a menção de “3^a edição”, coisa que muito importa; 2) a capa (a mesma da 2^a edição) será igual para os 3 volumes, variando apenas as cores (grená-arroxeadado ou *bordeaux*, para um azul para outro; encarnado ou escarlate para o 3^o); na relação das obras (DO AUTOR), explica-se que “A partir da 3.^a edição, desdobra-se em 3 livros autônomos:” e segue-se a indicação dos mesmos. Em consequência, distribuir-se-ão também, pelos três, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck: cada um fica com uma, de cada; isto é, o “Noites do Sertão” pegará 2 de Plotino. (Porque eram 4.) Esta é outra maneira de preservar a unidade. O livro ficará sendo em três livros distintos em um só verdadeiro²⁵².

O texto “Rondando os segredos de Guimarães Rosa” anuncia que a referida obra está cheia de segredos, que pedem um olhar atento. A própria unidade do livro é um deles, o outro é a disposição dos gêneros, como numa dança, ora são qualificados de poemas, ora de contos e romances. Por último, o leitor deve superar o estilo de escrita rosiana, que usa toda a riqueza da língua popular do sertão de Minas Gerais, mas *Corpo de baile* ainda oculta muitos segredos.

Guimarães Rosa registra matizes até então desconhecidas do público, cria palavras não-dicionarizadas, recupera o significado de outras, empresta termos de línguas estrangeiras

²⁵¹ RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* (“Corpo de baile”). 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 19-20.

²⁵² ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 120-121.

e usufrui rupturas sintáticas, resplandecendo a linguagem, sua principal inspiração na construção de suas estórias. Sobre esse aspecto, o intérprete Rónai disserta:

[Guimarães Rosa] obedecendo ora à exigência íntima da matização infinita, ora a um sensualismo brincalhão que se compraz em novas sonoridades, submete o idioma a uma atomização radical, da qual só encontraríamos precedentes em Joyce (“O mato — vizinha mansa — aeiouava”) [...]. A invenção de onomatopeias sem conta, a livre permutação de prefixos verbais, [...] a multiplicação das terminações afetivas são algumas dessas fecundas arbitrariedades que se abonam mais de uma vez na prática de outras línguas, cujas reminiscências o poliglota nem sempre soube ou quis reprimir. A falta de separação entre personagens e autor faz que complicados conteúdos intelectuais venham a revestir-se de modismos populares e a cheirar a preciosismo²⁵³.

Os efeitos estéticos do cenário de “Campo geral” guiados por uma criança sertaneja, com aproximadamente oito anos, habitante de uma região de intensa rusticidade, são discutidos no texto de Paulo Rónai:

Numa reprodução mágica da visão infantil, episódios insignificantes criam volume e acontecimentos trágicos se reduzem a meras impressões. Sob nossos olhos maravilhados, o menino Miguilim cresce, incorpora as lições das plantas e dos bichos, absorve a sabedoria do irmão menor, e vem-se desenvolvendo dia a dia, no meio dos segredos inquietantes do mundo dos adultos, mas impressionando-se, sobretudo com milagres que só para eles existem: o papagaio pronunciando pela primeira vez o nome do irmão meses após a morte deste, um par de óculos dando à vida nova dimensão e sentido²⁵⁴.

No ano de 1967, Paulo Rónai atuou como professor do Departamento de Línguas Estrangeiras, na Universidade da Flórida, em Gainesville, onde lecionou Literatura Brasileira e Literatura Francesa. Nesse período, motivado pelos estudantes estrangeiros resolveu escrever as chamadas “Notas para facilitar a leitura de ‘Campo geral’ de J. Guimarães Rosa”, a fim de suprir as dificuldades encontradas na linguagem de “Campo geral” por esses jovens leitores, no total, foram dez aulas sobre o mundo vocabular de Miguilim. A rigor, sua iniciativa foi uma das primeiras investidas lexicográficas em *Corpo de baile*, entretanto, não se sabe a razão pela qual Rónai nunca publicou o glossário que fez com ajuda do escritor mineiro, que, segundo o norte-americano Charles A. Perrone viria ser muito útil também para o público brasileiro.

Com a autorização da família Rónai, Charles A. Perrone (docente da mesma instituição que acolheu o crítico durante um semestre de 1967, nos Estados Unidos) organizou as “notas”

²⁵³ RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* (“Corpo de baile”). 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 20-21.

²⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 21-22.

para serem publicadas na revista *Matraga*, em 2002. Apresentando-nos um estudo preciso e bem organizado feito por Paulo Rónai, um documento léxico com 520 itens (em média, um pouco mais de cinco por página do volume consultado, contando com algumas repetições), dos quais alguns deles resultaram inquérito na carta para Guimarães Rosa. As “notas” do crítico húngaro dividem-se assim: a) resumos temáticos e de enredos, com dez sequências narrativas, uma introdução e nove subdivisões, parecendo capítulos que indicam as passagens do texto, sendo marcados o início e o fim de cada um deles; e b) o respectivo léxico de cada seção.

Para uma melhor compreensão da sistematização preparada pelo intérprete sobre a referida novela, veja-se a tabela a seguir, tomando como exemplar a edição de 1956, de *Corpo de baile*:

Capítulos	Passagens de “Campo geral”	Páginas
I. Antecedentes de Miguilim	Um certo Miguilim [...] nunca mais esqueceu.	015-022
II. Vítima dos ciúmes do pai	Pai está brigando [...] até não ter fim.	023-039
III. Conclui um pacto com Deus	A gente podia ficar [...] Deus aprovava.	023-052
IV. Vence a doença	Voltou para junto [...] tem pé de chocateira	052-065
V. É tentado em sua lealdade pelo tio	No outro dia [...] dlim e dlom.	065-081
VI. Goza breve período de paz	Mas o mato mudava [...] Era uma lindeza.	081-092
VII. Perde o irmão e confidente	Mas vem um tempo [...] debaixo de sua tristeza.	092-107
VIII. É perseguido pela raiva do pai	Todos os dias que [...] Doía.	107-127
IX. Sua doença e sua redenção	De repente, no outro dia [...] falava, alto, falava.	127-136

Na sua recepção crítica acerca de “Campo geral”, Paulo Rónai caracteriza o personagem central como uma “criança de forte curiosidade e sensibilidade aguda”²⁵⁵. Também elogia a construção da narrativa a partir de uma perspectiva de um menino sem a necessidade de aspectos de infantilidades, que só prejudicariam o andamento do texto:

A maior vitória do novelista consiste em ter conseguido reconstituir o mundo íntimo de Miguilim sem inquiná-lo de noções ou representações alheias à sua idade e ao seu meio, fazendo-nos sentir o ingênuo frescor de suas descobertas e os espantos que acompanhavam a sua penetração progressiva no universo turvo dos adultos. A realidade projetada aos nossos olhos nesta novela é o presente vivido por Miguilim a partir dos seus oito anos e que vai evoluindo com ele durante um ano ou dois, enquanto os seus antecedentes vêm sendo relatados casualmente, à guisa de reminiscência, no decorrer da narrativa, e suas relações familiares são esclarecidas aos poucos através das

²⁵⁵ RÓNAI, Paulo. Notas para facilitar a leitura de “Campo geral” de J. Guimarães Rosa. *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 14, p. 23, jan./ dez. 2002.

situações a que assistimos. Evitando uma síntese de retrospectivas, o Autor prefere integrar-nos progressivamente e com o máximo de naturalidade num contexto familiar, regional e social²⁵⁶.

O crítico relata que o autor Guimarães Rosa expõe a intimidade de uma família isolada no sertão, destacando-se a figura do menino Miguilim. Além do que, encaminha o leitor a pensar as representações sociais moldadas, por meio de uma cultura sertaneja descrita pelo protagonista da estória e sua família com seus amigos. Vejamos o texto de Rónai:

O cenário é a fazenda do Mutúm [...]. Dela tiram seu sustento o arrendatário, sua família e seus empregados, ocupados em parte nos afazeres caseiros, em parte em trabalhos de criação e agricultura. Note-se a galeria numerosa dessas personagens, todas trabalhadas em relevo, caracterizadas com traços individuais: o arrendatário Nhô Berno (Bernardo Caz) e sua esposa Nhanina; seus filhos Liovaldo, Miguilim, Dito e Tomèzinho e suas filhas Drelina e Chica; os parentes: tio Terêz (irmão do pai), tio Osmundo (irmão da mãe) e vovó Izidra (tia da mãe); os empregados: os vaqueiros Salúz e Jê a velha negra Mãitina, a cozinheira Rosa, a Maria Pretinha; as visitas de fora: seo Deográcias e o filho Patorí, seo Aristeu, o menino Grivo, seo Luisaltino, o Dr. José Lourenço. Poder-se-ia apresentar uma relação extensa de bichos igualmente individualizados, cada qual com o seu nome, sua fisionomia e seu caráter [...]. Até as plantas possuem personalidade, tendo, além do nome, da cor e do perfume, virtudes medicinais e mágicas. A educação inteiramente empírica ministrada aos meninos ao deus-dará pelos pais, os parentes e os criados é completada pelas lições hauridas inconscientemente no convívio constante dos bichos e das plantas, pela contemplação direta dos fenômenos da natureza, exuberante e brutal. Ela envolve experiências e observações diretas, assim como tradições e superstições transmitidas, gestos, rituais, práticas profiláticas e expiatórias²⁵⁷.

As observações de Paulo Rónai configuram-se em uma exata visão cartográfica simbólica de um espaço, com traços de cultura, de história e de valores do cotidiano vivenciados pelo homem sertanejo. A relação que os personagens de “Campo geral” possuem com a natureza não a delega para segundo plano, a meros figurantes que fazem parte da paisagem sertaneja; aliás, a exploração dos animais e das plantas como elemento literário é um dos aspectos que marca a ruptura de Guimarães Rosa com a literatura sertaneja que o antecede.

O ficcionista mineiro é capaz de condensar na narrativa sublinhada, tradições provincianas e inquietações humanas presente em todos os tempos e lugares, convidando o leitor a uma verdadeira jornada pelo sertão das palavras. Paulo Rónai explica que suas “notas” têm o intuito de “acessar a riqueza quase inesgotável de conteúdos e motivações encerrada

²⁵⁶ RÓNAI, Paulo. Notas para facilitar a leitura de “Campo geral” de J. Guimarães Rosa. *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 14, p. 23, jan./ dez. 2002.

²⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 24.

nesta novela. A sua opulência em matéria de expressão não é nada menor. Flagrantes esplendidos da linguagem popular e da linguagem infantil, exploração de todas as virtualidades da língua²⁵⁸.

Lendo a crítica de Paulo Rónai a respeito dos livros de Guimarães Rosa, ao mesmo tempo, que promovia uma espécie de diálogo, não só com o próprio escritor mineiro, mas também, com outros colegas da crítica literária brasileira, deixa claro para nós que não buscava ser aquele que tinha a melhor compreensão da obra rosiana, era sim um estudioso que desejava discutir sempre suas leituras com outras pessoas. Sua atitude é bem próxima da ideia, principalmente, do efeito da obra, de Wolfgang Iser (1926-2007), de que o leitor nunca terá do texto a certeza explícita de que sua interpretação é a mais correta porque as finalidades e as condições se diferenciam entre a obra e o leitor.

3.1.2. Claudia Campos Soares: uma perspectiva ligada à literatura e sociedade

Claudia Campos Soares é professora adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais, com experiência na área de Literatura Brasileira, dando ênfase ao século XX, particularmente na obra de João Guimarães Rosa. Em 2002 defendeu sua tese de doutorado intitulada *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*, na Universidade de São Paulo, sob a orientação de Luiz Roncari, que atualmente faz parte de um seleto grupo de pesquisadores da obra rosiana.

Nas 188 páginas, de sua tese, Claudia Campo Soares disserta a respeito de aspectos distintos em *Corpo de baile* sem se prender a uma única filiação teórica. Porém, observamos que seu trabalho incide em uma preocupação amplamente difundida na crítica: o fato de as narrativas de Guimarães Rosa partirem de um espaço físico e historicamente determinado (por exemplo, o sertão de Minas Gerais e suas adjacências) e ultrapassá-lo para chegar às dimensões mais amplas. A estudiosa discrimina que

Guimarães Rosa é capaz de reunir, num grande amálgama, elementos originários de universos culturais muito diferentes. É como se assim procurasse desvelar, por trás de contingências históricas, sentimentos, sensações, preocupações humanas, sem fronteiras temporais ou geográficas, arquetípicos. Suas obras expressam a concepção de que por trás (ou por dentro) do homem histórico há um homem trans-histórico, e a história é apenas a forma contingencial do ser humano se manifestar no tempo²⁵⁹.

²⁵⁸ RÓNAI, Paulo. Notas para facilitar a leitura de “Campo geral” de J. Guimarães Rosa. *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 14, p. 26, jan./ dez. 2002.

²⁵⁹ SOARES, Cláudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*. São Paulo, 2002. Tese de Doutorado em Letras, Universidade de São Paulo. p. 34-35.

O escritor mineiro constrói o seu universo ficcional a partir desse homem histórico a homem trans-histórico, por isso sua obra realiza os encontros, regional e universal, presente e atemporal, popular e erudito, na escrita. *Corpo de baile* representa o entrelaçamento desse mundo, do qual a novela “Campo geral”, segundo a leitura crítica de Claudia Campos Soares, é uma espécie de novela-mãe do livro.

A pesquisadora volta seu olhar para a trajetória do herói Miguilim e de sua família nos “Gerais” rosianos, razão pela qual a fez recorrer às duas narrativas “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti” devido às suas conexões internas que nos permitem acompanhar o destino da criança Miguilim ao adulto Miguel, novelas que formam um subgrupo temático da obra citada anteriormente.

Em “Campo geral”, a maioria dos familiares ainda está reunida, mas, no final da estória, sabemos que Dito e Nhô Berno estão mortos e vovó Izidra vai embora do Mutúm. De “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti”, somos informados que Miguel se perde de seus parentes desde que foi estudar na cidade e os irmãos Drelina, Tomé e Chica permanecem no Pinhém; nada mais é mencionado sobre a mãe, os tios Terêz e Osmundo, vovó Izidra e Liovaldo. O ciclo novelesco se fecha com “Buriti”, onde mostra o retorno de Miguel à fazenda do Buriti Bom para se casar com a filha do fazendeiro iô Liodoro, Maria da Glória.

De acordo com Claudia Campos Soares, as narrativas “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti” formam a história de uma família, o seu destino de desagregação e a probabilidade da criação de um novo núcleo familiar, ao mesmo tempo em que um novo ciclo se completa, tudo pode recomeçar. A estudiosa explica que isso deriva, em grande parte, do processo migratório, de que as condições do meio (do sertão) favorecem a mobilidade e não a estabilidade que uma organização familiar demanda. Balizada nas afirmações de Luiz Roncari, que observa a presença de fatores históricos nos principais trabalhos de Guimarães Rosa.

O sertão de Guimarães Rosa, mundo do latifúndio, onde não há muito espaço para pequenos e médios proprietários rurais, é lugar de trânsito constante de uma plebe rural, excesso que transborda do latifúndio, que frequentemente migra em busca de trabalho, de sonhos de propriedade e de estabilização²⁶⁰.

Movendo-se do mundo dos desfavorecidos do sertão, Miguel da novela “Buriti” consegue ascensão social, ao contrário de seus irmãos. É desse ponto que a professora da Universidade de Minas Gerais parte para outra etapa do seu trabalho, a do menino Miguilim

²⁶⁰ SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*. São Paulo, 2002. Tese de Doutorado em Letras, Universidade de São Paulo. p. 40.

que vive entre o real das dificuldades de sobrevivência e as percepções das divergências do mundo dos adultos. A personagem é classificada como uma criança triste, confusa e amedrontada por não entender a realidade dos homens grandes, da qual se vê submetida, e que vive sua relação de maior incompatibilidade com o genitor.

Propondo-se a descrever a formação do herói em Miguilim como elemento compositivo de “Campo geral”, Claudia Campos Soares dedica-se a esse assunto onze páginas, em sua tese de doutorado. A estudiosa evidencia em Miguilim um heroísmo calado, imperceptível aos olhares que os cerca, demonstrando fraqueza para as coisas mais simples da vida. É o caso, por exemplo, do dilema interior que o menino encara acerca da entrega de um bilhete suspeito do tio Terêz para a mãe dele. Sua coragem só é reconhecida quando enfrenta corporalmente o irmão mais velho Liovaldo, em defesa de seu amigo Grivo; outro momento corajoso da criança é quando intercede por sua mãe, que está prestes a ser agredida fisicamente pelo marido.

Conforme o historiador e especialista em Grécia Antiga, voltado à mitologia grega, Vernant, a professora de Literatura Brasileira concernente a bravura do protagonista de “Campo geral” se expressa desta forma:

Embora seja uma criança, o menino não se acovarda diante do perigo de que a ira do pai pudesse se voltar contra ele. Sua bravura, entretanto, esbarra na sua falta de discernimento. Miguilim enfrenta o pai estupidamente, sem planejar nenhuma estratégia que lhe permita superar a desigualdade de forças envolvidas no confronto, ou as consequências dele. Como os meios de que dispõe são incomparavelmente menos poderosos, acaba sempre se machucando — no corpo e/ou na alma.

Seguindo Jean Pierre Vernant [1914-2007], sob a forma do heroico, os gregos exprimiram, na tragédia, problemas ligados à ação humana e à sua inserção na ordem do mundo. O heroico põe em questão a posição do homem diante do destino, a sua responsabilidade em relação a atos cuja origem e fins o ultrapassam, e a necessidade, entretanto, da decisão²⁶¹.

Outro aspecto, já discutido por nós, no segundo capítulo, abordado pela estudiosa é a respeito da visão míope de Miguilim. A miopia que poderia desencadear uma deficiência é o meio pelo qual a criança consegue perceber as contradições que caracterizam o comportamento dos adultos, obscuros e não assumidos, por exemplo, as motivações para as caçadas de animais. Também o ponto de vista da criança é capital para o andamento da estória “Campo geral”, o que não escapa a um observador atento à narrativa, pois permite a suspensão de julgamento que caracteriza a novela, de que fala a professora.

²⁶¹ SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*. São Paulo, 2002. Tese de Doutorado em Letras, Universidade de São Paulo. p. 70-71.

Em “Campo geral”, combinam-se frustrações e expectativas de um arrendatário que fiscaliza e exige, ao mesmo tempo em que se sente fiscalizado. A mesma exploração, que maltrata igualmente os adultos e as crianças, faz repercutir no papel do pai opressor a figura do oprimido.

O comportamento agressivo de Bernardo Caz é justificado pela violência do cotidiano sertanejo, por isso não recebe nenhuma condenação moral. Nem a conduta do genitor e da mãe de Miguilim é avaliada, ao contrário, encontram-se atenuantes. Há indicações de que Nhanina tenha sido vítima de um casamento arranjado pelos pais quando era adolescente e, em decorrência disso, se sinta aprisionada a uma vida que não escolheu e sem expectativas transforma suas aflições em carência afetiva o que a leva a relações extraconjugais. No caso de Nhô Bernardo, deve-se a uma existência sob o jugo do sistema patriarcal e do latifúndio.

Dando prosseguimento ao seu trabalho, Cláudia Campos Soares direciona o seu leitor a compreensão de que o texto “Campo geral” se coaduna com o conto de fadas. A ação da narrativa se passa em lugar remoto, não estereotipado pela rotina, mas propício ao extraordinário, o do “era uma vez”, e, no final, após duras provas, o herói é premiado.

Outra característica da percepção infantil que também interessa a Rosa decorre do fato de a criança não ter ainda restringido sua visão de mundo também a outros limites culturais dos adultos, como aqueles impostos pelo que Rosa chamava de a megera cartesiana — a perspectiva racionalista. A criança é receptiva ao incognoscível, ao mistério. As possibilidades do mundo ainda não foram domadas ao seu olhar, por isso, para ela, há sempre a possibilidade do mágico, do maravilhoso. [O] acontecimento repentino que vem mudar a sorte dos personagens é característico do universo rosiano; como também o é do conto maravilhoso. E em “Campo geral”, como em muitos contos de fadas, a recompensa final do herói é a viagem, que lhe traz libertação e oportunidade de crescimento²⁶².

A professora argumenta que a concepção estética rosiana empenha-se a fins que excedem os literários. Guimarães Rosa via na literatura a chance de ultrapassar barreiras, com funções mais amplas. Para o escritor, ela possui fins éticos, morais e até mesmo religiosos, a partir da qual passam a funcionar como recursos de simbolização. Cláudia Campos Soares revela que a morte de Dito, no período natalino, pressupõe um marco na estória “Campo geral” porque o fim do irmão menor, que coincide com o nascimento do Menino Jesus, é a redenção de Miguilim para uma nova etapa de sua vida e amadurecimento. A novela “Campo geral” que se inicia com a viagem da criança termina com uma nova partida, a de Miguilim rumo à cidade com um destino diferente do resto da família Caz.

²⁶² SOARES, Cláudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*. São Paulo, 2002. Tese de Doutorado em Letras, Universidade de São Paulo. p. 79-80.

A esse respeito, a pesquisadora reafirma que o núcleo familiar de Miguilim é pobre, sem expectativa de melhora no quadro socioeconômico que delinea a sociedade sertaneja. Em sua tese, pontua três aspectos que destacam a abertura da novela: a) a presença de uma família; b) o fato de ela pertencer a “Um certo Miguilim” e c) o Mutúm ser um lugar isolado onde ela mora, ainda inexplorado pela ação civilizatória do homem, os quais se tornam cruciais para o entendimento do texto. Tendo por base esses pontos a professora Claudia faz uma espécie de súmula da narrativa:

“Campo geral” é uma estória de conflitos alimentados por motivações obscuras, hostilidades latentes, prestes a irromper a qualquer momento — e irrompem, acarretando gravíssimas consequências para o grupo familiar —, mas só nos é dado imaginar as conformações gerais destes conflitos, não podemos precisar seus contornos exatos²⁶³.

A sua interpretação crítica não exclui a hipótese de que o ambiente social estrutura a novela em questão e atua na determinação das relações familiares, fazendo parte do substrato mítico de um território fértil, que é fechado em si mesmo, até no nome — um palíndromo — Mutúm, localizado no meio da secura do solo sertanejo. Nesse espaço, visualizamos “uma espécie de laboratório, onde os conflitos internos de um grupo podem se manifestar minimamente perturbados por circunstâncias externas [...]. Por isto, acabam todos sendo obrigados, mais cedo ou mais tarde, a enfrentar as consequências de seus atos”²⁶⁴.

É desse meio que Miguilim inicia sua trajetória de destaque do grupo familiar, da qual pertence, ao passar por experiências arquetípicas perante as questões acerca da existência humana. Em *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*, identifica-se que a infância é a passagem, período de contato com forças formadoras e de escolhas conscientes. Elementos que compõem o caminho do pequeno herói Miguilim.

Na sequência de seu estudo, Claudia Campos Soares considera, pelas descrições do narrador, que o protagonista não tenha oito anos no início de “Campo geral”, todavia, os completa no fim da estória. Ela cita a primeira viagem do garoto aos sete anos, levado pelo tio Têrez para ser crismado no Sucurijú.

[A] disposição simétrica dos acontecimentos entre uma viagem e outra, tendo, ao mesmo tempo, uma morte e um nascimento para mediá-los, dá à estória o moviemnto do ciclo, no qual todo fim coincide com um recomeço.

²⁶³ SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*. São Paulo, 2002. Tese de Doutorado em Letras, Universidade de São Paulo. p. 91.

²⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 101.

Tal como o movimento do sol, cujo ciclo completo, o ano solar, corresponde, simbolicamente, ao cumprimento de um estágio da existência. É isto o que Miguilim está cumprindo em “Campo geral”. Por isto, no final da estória, ele pode ir embora com o doutor. Fechado um ciclo, ele está pronto para dar início a outro²⁶⁵.

Há uma preocupação da estudiosa de enfatizar em seu trabalho que a leitura de “Campo geral” pode ser dividida, tomando como base, as etapas que sugerem a transformação do personagem Miguilim, que está atrelada aos acontecimentos ocorridos no seio de sua família. A primeira delas corresponde à atmosfera estável do início da narrativa, que pela voz do narrador apresenta os personagens que compõem o núcleo da referida estória, não evidenciando algum conflito entre eles. Esta etapa de tranquilidade é sucedida pelas brigas entre os pais, a discussão séria entre o pai e o tio Têrez, as constantes surras e castigos sofridas por Miguilim, entre outras circunstâncias que resultam na instabilidade do grupo familiar, ou seja, na sua desintegração. No entanto, a etapa crucial da trama é a morte de Dito, o qual demarca a definitiva mudança do protagonista da narrativa supracitada, haja vista que é ele quem mais fica sensibilizado com essa perda.

Muito embora tenha lhe trazido sofrimentos indizíveis, foi também a responsável pelo desencadeamento de seu processo de transformação e de libertação. O irmãozinho sábio que lhe servia de guia pelos meandros complicados do mundo dos adultos se fora, e Miguilim ficou abandonado à própria sorte, contando apenas consigo mesmo para se defender das suas brutalidades e dos excessos de sua família. Para sobreviver, ele teve de se capacitar para isto e, assim, deu continuidade ao curso do tempo. O Miguilim que não queria crescer também não estava do lado da ordem. A morte do Dito desbloqueia o seu desenvolvimento²⁶⁶.

Na perspectiva de Nhô Bernardo, é inaceitável que o filho siga uma direção diferente da sua, por isso não parece interessado em poupar a criança de novos tormentos, já que ela passava por uma aflição enorme, a ausência do irmão menor. O pai impõe a Miguilim o trabalho duro na roça obrigando-o a uma exposição prolongada ao sol forte, o que deixava o menino fatigado ao fim do dia. O garoto experimenta o sentimento do absurdo rompendo no seu âmago o medo de forças sombrias que tanto o amedrontavam para então dominá-las.

As atitudes injustas — a obrigação do trabalho, as surras, os castigos, a quebra das gaiolas dos passarinhos — do pai para com o filho efetuam o que nomeamos de ritualização, o término da infância do personagem central de “Campo geral”, que antes se intimidava com a presença de seu pai, Nhô Bernardo Caz, sem ter jamais se rebelado contra as suas

²⁶⁵ SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*. São Paulo, 2002. Tese de Doutorado em Letras, Universidade de São Paulo. p. 147.

²⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 155-156.

brutalidades. Claudia Campos Soares analisa que Miguilim se serve dessas mesmas forças violentas que definiam o comportamento paterno:

No momento da briga com Liovaldo, elas também têm uma função libertadora para Miguilim. São os meios de que Miguilim dispõe naquele momento para lutar contra a falsa ordem; elas dão-lhes o instrumento possível de ação ética e moralmente justa contra a regra de clã, que implica na determinação das relações humanas pelo parentesco. Para a mãe que, ao cuidar de seus ferimentos, pergunta-lhe por que havia intercedido contra o irmão em favor de um estranho, Miguilim responde: “*Bato é no pior, no mais maldoso*”.

A reação violenta, assim, é luta de sobrevivência, arma que lhe serve na guerra para não sucumbir à tendência uniformizadora do grupo, que reduz a existência à dimensão da necessidade. Miguilim, depois de sofrer e superar o medo, já tem sabedoria e autoconfiança para se arrojar em sujeito que viola a ordem estabelecida em nome da que considera mais justa. Prova do amadurecimento do menino é agir, não de forma arbitrária, ou simplesmente tomado pela raiva, mas de acordo com o tipo de comportamento que considera correto²⁶⁷.

Com essas palavras a professora de Literatura Brasileira se encaminha para a finalização de seu estudo sobre “Campo geral”. Ela faz referência ao trabalho de Dante Moreira Leite, ao comparar a reação de Miguilim como sendo uma atitude edipiana. O autor citado se debruçou numa leitura psicanalítica da novela, identificando o conflito paterno como resultado de um complexo de Édipo. A presença do pai significa à criança o mundo dos adultos e o cotidiano que ela rejeita, porém, se vê obrigada “a reconhecer suas limitações em compreender o conjunto de forças que rege os destinos humanos, escolhe e se aplica o próprio castigo”²⁶⁸.

Resolvemos destacar um dos episódios mais delicados (senão o mais dramático) da narrativa em relação à trajetória do protagonista, a quebra dos brinquedos. Tais objetos simbolizam a ligação com a infância, manipulados pela criança, que por sua vez, a brincadeira traduz um universo real ou imaginário:

Então Miguilim saíu. Foi ao fundo da horta, onde tinha um brinquedo de rodinha-d’água — sentou o pé, rebentou. Foi no cajueiro, onde estavam pendurados os alçapões de pegar passarinhos, e quebrou com todos. Depois veio, ajuntou os brinquedos que tinha, tôdas as coisas guardadas — os tentos de olho-de-boi e maria-prêta, a pedra de cristal prêto, uma carretilha de cisterna, um besouro verde com chifres, outro grande, dourado, uma fôlha 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

²⁶⁷ SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*. São Paulo, 2002. Tese de Doutorado em Letras, Universidade de São Paulo. p. 160 (Grifo da autora).

²⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 161.

barbantes, o pedaço de chumbo, e outras coisas, que nem quis espisar — e jogou tudo fora, no terreiro²⁶⁹.

Valendo-se das elucidações do antropólogo francês Gilles Brougère, no seu livro *Brinquedo e cultura*, no qual desenvolve o pensamento a respeito de o brinquedo e as relações com a brincadeira. Escreve que com o brinquedo a criança constrói suas relações com o objeto. “Relações de posse, de utilização, de abandono, de perda, de desestruturação, que constituem, na mesma proporção, os esquemas que ela reproduzirá com outros objetos na sua vida futura”²⁷⁰.

Miguilim é compelido a deixar a infância, mas não a renuncia como acredita a estudiosa Claudia Campos Soares, porque sente a necessidade de encarar a realidade não mais pelo universo do imaginário, tentando se ajustar ao compasso do mundo que pertence dedica-se ao trabalho com afinco, mas sem deixar de contemplar a natureza. O garoto durante a tarefa do seu cotidiano rural pensa nas palavras de Aristeu e de Dito, vai percebendo que a alegria é o meio pelo qual o homem se afirma e busca caminhos para vencer as aflições. É também pelo entusiasmo da esperança que ele trilha um destino diferente de seus pais e irmãos. A chegada do doutor em Mutúm culmina numa nova visão de que o mundo pode se emergir luminoso.

A princípio, a avaliação crítica da estudiosa pareceu-nos ligada ao determinismo de Hippolyte Taine (1828-1893), que conforme a tríade: raça, meio e momento, era responsável pelo comportamento humano, fruto da hereditariedade, do ambiente em que vive e do momento histórico, que oferecia as circunstâncias existenciais, sendo o homem um resultado disso. Todavia, sua leitura demonstra que a personagem central triunfa sobre os percalços de uma vida sertaneja, haja vista que, o doutor traz a possibilidade da visão nova e da libertação pessoal de Miguilim.

3.2. A recepção de *Primeiras estórias*

3.2.1. Paulo Rónai: o choque estilístico de *Primeiras estórias*

Nesta ocasião, daremos ênfase ao texto intróito “Os vastos espaços”, de 1972, que é parte integrante de *Primeiras estórias*, desde a sua terceira edição. Enquanto que a maioria dos estudiosos da exegese estava voltada às obras, como *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, o crítico Paulo Rónai se antecipou em sua análise de *Primeiras estórias*. O artigo “Os vastos espaços” apresenta com linguagem clara e objetiva pontos fundamentais para o entendimento do estilo de escrita rosiana.

²⁶⁹ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 1, p. 124.

²⁷⁰ BROUGÈRE, Gilles. *Brinquedo e cultura*. Trad. Gisela Wajskop. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2001. p. 64.

Provavelmente, Paulo Rónai tenha sido um dos primeiros críticos a ver *Primeiras estórias* como uma obra de Guimarães Rosa que ganhou em profundidade psicológica, em maturidade e enriquecimento artístico, se comparada aos outros trabalhos do ficcionista. De suas conversas com o autor, ficou-lhe a convicção de que aquela não era mais uma obra, nem de que Rosa escrevia livros que depois de amanhã deixam de ser legíveis; pelo contrário, soube renovar-se neste seu quarto volume.

Como crítico literário, Rónai pôde constatar que Guimarães Rosa se mostrava ainda mais comprometido com a crença da capacidade renovadora da palavra “em cujos mais variados usos ele investe para reconfigurar as representações cristalizadas de um universo dado”²⁷¹, chamando-nos a atenção de que a palavra tem o poder de renovar o mundo e as pessoas.

Passada a fase de estranhamento da exploração da linguagem e o rompimento de paradigmas literários, em obras como *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, o leitor brasileiro já vinha se habituando ao estilo do escritor. Entretanto, para a surpresa de todos, *Primeiras estórias* representou um choque para o público formado de Guimarães Rosa, na época, da divulgação desse livro. Seu mais novo lançamento fratura o horizonte de expectativa dos seus leitores, estabelecendo outras leituras.

Não adotara, porém, nenhuma das três técnicas à disposição do regionalismo: servir-se da linguagem regional indistintamente em todo o livro, restringi-la à fala das personagens, ou substituí-la integralmente por uma linguagem literária, convencional. A quarta solução, adotada por ele, consistia em deixar as formas, rodeios e processos da língua popular infiltrarem o estilo expositivo e as da língua elaborada embeber a linguagem dos figurantes. Disse língua elaborada e não culta: Guimarães Rosa, conhecedor dos mais profundos do idioma, não se satisfaz em explorar-lhe todo o tesouro registrado e codificado, mas submete-o a uma experimentação incessante, para testar-lhe a flexibilidade e a expressividade. Daí um estilo personalíssimo, que das obras de caráter regionalístico se alastrou por toda a obra de ficção do nosso autor, [...]. Fez, em suma, Guimarães Rosa, em relação à linguagem, o que todos os ficcionistas fazem da realidade; sua matéria-prima: [...] com pedaços e traços de pessoas vivas constroem as suas personagens; fundindo cenas e acontecimentos registrados pela própria memória, deles tiram episódios e enredos. [...] Mas o motivo principal [dele] consiste em dar “toque e timbre novos às expressões amortecidas”²⁷².

Então, mais uma vez, Guimarães Rosa apontou novos rumos para a literatura brasileira em que o título *Primeiras estórias* inaugura um novo horizonte, porque traz, em si mesmo, o

²⁷¹ FANTINI, Marli. Terceira margem da história. In: *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. 2. ed. São Paulo: SENAC; Cotia: Ateliê, 2008. p. 219.

²⁷² RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. XL-XLI.

emblema do desconhecimento. Segundo a crítica de Paulo Rónai acerca do nome dado ao livro:

Na falta de precisões da “orelha” do volume, o título pede duas palavras de explicação. O epíteto não alude a trabalhos da mocidade ou anteriores aos já publicados em volumes, e sim à novidade do gênero adotado, a estória. Esse neologismo de sabor popular, adotado por número crescente de ficcionistas e críticos, embora ainda não registrado pelos dicionaristas, destina-se a absorver um dos significados de “história”, o de “conto” (= *short story*). [...] Embora o termo, hoje em dia, já apareça também sem conotação folclórica, referido às narrativas de Guimarães Rosa envolve-se numa aura mágica, num halo de maravilhosa ingenuidade, que as torna visceralmente diferentes de quaisquer outras²⁷³.

O crítico húngaro se prevenia de especulações conservadoras sobre a novidade adotada por Guimarães Rosa: o termo estória, que criou uma polêmica entre os estudiosos da literatura, pois se interrogavam a respeito do verdadeiro sentido do título pensado pelo escritor mineiro. Para àqueles que aguardavam por *Segundas estórias*, o surgimento de *Tutaméia* (1967), meses antes do falecimento de seu autor, com o subtítulo de *terceiras estórias*, representou o fim dessa espera. Nesta obra, o prefácio “Aletria e hermenêutica” fornece o significado de estória (hoje, acordada na literatura rosiana):

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. A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deita grada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência²⁷⁴.

O escritor Guimarães Rosa discorre sobre a forma inesperada como situações prosaicas podem resultar em novos paradigmas históricos e estéticos. Uma aparente simplicidade pode ser o ponto de partida para um conto rosiano. Na décima oitava narrativa (“Darandina”), de *Primeiras estórias*, a fuga de um paciente de uma clínica psiquiátrica pode alterar a rotina de uma cidade; em “As margens da alegria”, a morte de um peru torna-se decepção e amargura para um menino, que passa a enxergar a destruição da natureza para dar lugar ao novo. No último conto do livro (“Os cimos”), uma refeição matinal de um garoto serve de desculpa para a espera de um milagre: a visita do tucano e as viagens de avião se convertem no amadurecimento da criança.

²⁷³ RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. XXXI-XXXII.

²⁷⁴ ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p. 3.

Paulo Rónai atenta-nos que os protagonistas de *Primeiras estórias* pressentem esses acontecimentos e adivinham esses milagres. “[E]ntregues a uma idéia fixa, obnubilados por uma paixão, intocados pela civilização, guiados pelo instinto, inadaptados ou ainda não integrados na sociedade, ou rejeitados por ela, pouco se lhes dá do real e da ordem”²⁷⁵. O que lhes interessa é a vitória do irracional sobre o racional, diluindo-se em fonte permanente de poesia.

Os vastos espaços enigmáticos são povoados por duas categorias de personagens, a de loucos e a de crianças. A loucura, nos primeiros, de acordo com Rónai, lança fogos de artifícios e abre certos horizontes, levando-os aos instantes de exaltação do seu estado de devaneio, em que a falta de lucidez preencheria a Vida, tal como ocorre no conto “Darandina”. As crianças se evoluem na mágica do descobrimento com “olhos virgens nos mistérios do mundo [e das] excitantes descobertas”²⁷⁶, o que acontece com o Menino dos contos de “As margens da alegria” e de “Os cimos”.

Analisando o conjunto da novela “Campo geral” sob o olhar de Miguilim, Rónai percebe que “o ponto de vista do narrador constitui elemento essencial, [...] verdadeiro fio de Ariadne. Às *Primeiras estórias*, especialmente, a constante variação da perspectiva confere descomunal riqueza de cambiantes, muitas vezes um elemento suplementar de mistério”²⁷⁷. Observam-se nestas narrativas contadas ora em terceira, ora em primeira pessoa além de um inconfundível ar de provocação e estímulo, Guimarães Rosa quer habituar o seu leitor a dar a volta da história para repensá-la.

As manifestações de loucura interessam não como casos clínicos, e sim como campo propício à invasão do extraordinário, do mítico, do mágico. Numa palavra: a poesia que irrompe no meio das acomodações cotidianas, inquirindo o que é considerado normal. O protagonista de “Darandina” provoca espanto e maravilhamento, próprios da expressão poética, pois, ao romper com clima normal do cotidiano, atua no âmbito do desvio do poético e do extraordinário. Com isto, a normalidade corresponderia ao discurso referencial e insosso, ao passo que a loucura possibilitaria o imprevisto próprio da poesia.

Em “As margens da alegria” e “Os cimos” o leitor alcança os sentimentos da criança ante a experiência de vida e morte, configurados não na perda de si mesmo, mas numa passagem que implica na perda de algo que lhe gera alegria, conforto e encantamento, no

²⁷⁵ RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. XXXIII.

²⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. XXXVI.

²⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. XXXVII.

primeiro conto o peru e, no último, a mãe. Levando-nos a questionamentos acerca dos grandes problemas existenciais do bem e do mal.

A maioria das narrativas desenrola-se em uma região não especificada, mas identificável. Entretanto, a característica dominante da referida obra “sem embargo de sua extrema diferenciação, as vinte e uma estórias acabam dando uma impressão de homogeneidade perfeita”²⁷⁸. Apesar de serem diversos os assuntos, as situações, os problemas envolvidos e suas soluções, as aproximações das narrativas não estão reduzidas a traços estilísticos, com certeza “provêm de uma concepção pessoal tanto de vida como da arte”²⁷⁹. Nas palavras de Paulo Rónai:

Note-se ainda que cada espécime pertence, por assim dizer, a outra variante ou subgênero — o conto fantástico, o psicológico, o autobiográfico, o episódio cômico ou trágico, o retrato, a reminiscência, a anedota, a sátira, o poema em prosa... Distinga-se a multiplicidade dos tons: jocoso, patético, sarcástico, lírico, arcaizante, erudito, popular, pedante — multiplicidade decorrente não só do tema, senão também da personalidade do narrador, manifesto ou oculto. Observe-se a variedade da construção e do ritmo²⁸⁰.

Diríamos que isso evoca uma atitude questionadora de Rónai, de como enquadrar os 21 contos de Guimarães Rosa diante a diversidade de temas, de tons e subgêneros que eles apresentam. Apenas um conto acarreta várias designações dependendo do ritmo dos episódios que sucedem nas estórias. Em “Darandina”, assim como identificamos o conto tragicômico, também é possível o satírico e até os tons erudito, irônico, sarcástico e filosófico enunciados pelo personagem central. Numa interessante observação em *Valise de cronópio* sobre a complexidade impressa no conto, escreve Julio Cortázar:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que

²⁷⁸ RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. XXXII.

²⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. XXXII.

²⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. XXXII.

explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes²⁸¹.

Para o escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), o conto é “algo que vai muito além do argumento visual ou literário”²⁸²: a cumplicidade entre o texto e o leitor. Este, ao ler o conto, sai por um instante do seu mundo trivial, para depois, ao fim da leitura, pondo-se em “contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela”²⁸³. Sendo assim, o texto “Os vastos espaços”, de Paulo Rónai, não entrever apenas o interesse do escritor mineiro pela linguagem, sua principal inspiração na construção de suas estórias. Mas que “[t]odos os rios do mundo de Guimarães Rosa têm três margens. Os temas da arte são fragmentos da vida, esses aspectos superficiais da realidade que os sentidos percebem”²⁸⁴.

3.2.2. Sílvia Holanda: uma leitura sob o tema da tragicidade

Outra recepção crítica de *Primeiras estórias* a ser salientada é a do professor da Faculdade de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, Sílvia Holanda. Sua apreciação da referida obra não é uma continuação da leitura estilística de Paulo Rónai e nem à guisa de parábolas²⁸⁵. O seu artigo “O trágico em Guimarães Rosa”, publicado na revista *Moara*, no ano de 2003, inclina-se a uma leitura de um prosoema²⁸⁶ sob exames de temas trágicos nas estórias rosianas, tais como a ideia de fatalidade e de destino, interessando-nos particularmente porque o leitor é conduzido a vivenciar uma intensa experiência dramática.

Para Sílvia Holanda, o quarto volume de Guimarães Rosa é uma súpula temática de sua obra. Ele, ainda, destaca que a forma narrativa adotada pelo ficcionista mineiro é de uma linguagem de forte concentração poética. Lembremos que Rosa escreveu poemas reunidos em um único volume nomeado de *Magma*, sendo premiado pela Academia Brasileira de Letras, em 29 de junho de 1937, que permaneceu por um longo período inédito para muitos. Finalmente, apesar do atraso de sessenta anos após essa premiação (1997), tomamos

²⁸¹ CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 151-152.

²⁸² *Idem, ibidem*, p.152.

²⁸³ *Idem, ibidem*, p.157.

²⁸⁴ RÓNAI, Paulo. ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.p. XXXIX.

²⁸⁵ Sílvia Holanda faz uma crítica em relação à análise de *Primeiras estórias* feita por Heloísa Vilhena de Araújo. Esta afirmou: “*Primeiras estórias* são, elas próprias, quanto à forma, parábolas que encerram um sentido oculto. [...] Este sentido, revelando sob os contos, não é nenhum princípio ético, nem filosófico, nem teológico. É a intuição de Deus. É Deus, tornado real na vida daquele que ouve”. Cf. ARAUJO, Heloísa Vilhena de. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998. p. 255.

²⁸⁶ O crítico Oswaldino Marques define o estilo literário de Guimarães Rosa com o termo prosoema, pois situa as narrativas rosianas dentro de duas categorias que ocorrem ao mesmo tempo, a prosa e a poesia. Cf. MARQUES, Oswaldino. *Ensaio escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 83.

conhecimento desse único livro de poemas do autor, porém, lendo as suas obras não podemos negar a sua riqueza como poeta-prosador.

Sobre os personagens do livro *Primeiras estórias*, o professor Sílvio Holanda destaca que não existe lugar-comum para eles. Por exemplo, a criança de “As margens da alegria” e de “Os cimos” que vê mais do que os adultos em sua volta podem acreditar e o louco de “Darandina”, mais do que os homens da ciência com seus cargos e títulos. Eles veem o não visto, a poesia que inaugura todas as coisas e que pode gerar o espiritual e nele se transformar.

Como já sabemos em “As margens da alegria” o personagem Menino enfrenta as dificuldades que lhe são impostas — a morte do peru e a destruição do que viria ser uma grande cidade — com uma atitude amorosa que o faz achar nas coisas belas ou feias a origem da alegria. Sílvio Holanda faz o seguinte comentário:

Fundem-se, na experiência do olhar do Menino, o novo e o belo. Este surge também por um esforço contínuo de nomeação (malva-do-campo, lentiscos, canela-de-ema, buriti, etc). Tal alegria, contudo, desfaz-se, numa ruptura dolorosa, pela consciência da temporalidade fugaz e da caducidade da beleza, assinalada pela perda de um animal que ele aprendera a amar²⁸⁷.

Compreendemos que a fenda entre a razão e a loucura que há em “Darandina”, com um protagonista que ironiza as argumentações dos médicos de um hospício e das autoridades da cidade se aproxima, de certa forma, do herói quixotesco com seu cortejo de excluídos: pobres, mendigos, ciganos, desatinados, assistente de animais e um ex-soldado. Assim como esse dito “herói” era marginalizado, por isso não levado a sério, o sujeito esquizofrênico do referido conto também o era. No entanto, o Secretário de Finanças Públicas, que era chamado de “nosso homem empalmeirado” pelo narrador da estória, contrariava toda a equipe psiquiátrica do hospício em proporção que ganhava admiração dos cidadãos.

O universo rosiano que está povoado por seres de exceção é ressaltado por Eduardo Coutinho, no seu texto “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra”, de 1994. Portanto, outro crítico que soma ao grupo de estudiosos da obra de Guimarães Rosa:

Lúcidos em sua loucura, ou sensatos em sua aparente insensatez, os tipos marginalizados que povoam o sertão rosiano põem por terra as dicotomias do racionalismo, afirmando-se nas suas diferenças. E, ao erigir este universo, em que a fala dos desfavorecidos se faz também ouvir, Rosa efetua verdadeira desconstrução do discurso hegemônico da lógica ocidental, e se lança na busca de terceiras possibilidades²⁸⁸.

²⁸⁷ HOLANDA, Sílvio. O trágico em Guimarães Rosa: *Primeiras estórias*. Moara, Belém, v. 20, p.116, 2003.

²⁸⁸ COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1, p. 21.

Sílvio Holanda, ao promover uma analogia da circularidade da “tematização do dramático em *Primeiras estórias* mostra-nos a superioridade dos poderes da invenção sobre o real”²⁸⁹. Enfatiza que estamos diante de escritos de uma verdadeira forma poética narrativa “fundada no conceito de mistério [que] joga com os pólos rotina x novo, real x irreal, propiciando ao leitor uma experiência estética que lhe permite uma nova percepção do mundo e das relações que se estabelecem entre este e a obra literária”²⁹⁰.

Apesar de não ser o foco na nossa análise, o nono conto do livro *Primeiras estórias* torna-se essencial para nós, pois nos permite confrontá-lo com “As margens da alegria”, “Os cimios” e “Darandina” no que concerne a tragédia grega à problematização do agir humano. Tendo em vista que o professor Sílvio Holanda concentra-se no enredo de “Fatalidade”, afirmando tratar-se de uma referência ao problema do destino, lembrando pensamentos como os da Grécia Antiga, os do Cristianismo (a graça paulina) e as filosofias orientais (ligadas ao *Karma*)²⁹¹, vocalizados pelo protagonista Meu Amigo da referida narrativa. O estudioso ressalta que cada pensamento enfatiza determinados aspectos de ações humanas.

Entretanto, deter-nos-emos na primeira orientação em que os personagens, o Menino (do primeiro e último conto) e o Secretário de Finanças Públicas (de “Darandina”) se confrontam com o pensamento de Meu Amigo ao molde dos gregos: “A vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio”²⁹².

Meu Amigo que recebia a insígnia de fatalista pelo narrador-personagem apontava que quem entendia das coisas eram os gregos e que “[a] vida tem poucas possibilidades”²⁹³. O que sabemos, de antemão, é que na tragédia grega pesava sobre o indivíduo uma fatalidade que o fazia passar de um estado bom inicial a um estado mau final, assim, incidia-lhe o destino, brincando ironicamente com as ilusões da aventura terrestre.

Miguel de Unamuno (1864-1936) é um dos pensadores de maior relevância da história espanhola, como filósofo é o mais admirável representante do existencialismo filosófico e literário da Espanha, em determinada ocasião a respeito do sentimento trágico do mundo, ele indaga o que viria a ser o destino e a fatalidade, vejamos: “O que é o Fado, que é a Fatalidade,

²⁸⁹ HOLANDA, Sílvio. O trágico em Guimarães Rosa: *Primeiras estórias*. Moara, Belém, v. 20, p. 121, 2003.

²⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 123.

²⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 124, 2003. “Cativeiro da ação e reação nascimento após nascimento. Carma > sânscrito *karma*. Nas Filosofias da Índia, o conjunto das ações dos homens e suas consequências. Liga-se a carma às diversas teorias de transmigração, e por meio dele se definem as noções destino, e do encadeamento necessário, por força desses dois fatores, entre os diversos momentos da vida dos homens”.

²⁹² ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 59.

²⁹³ *Idem, ibidem*, p. 59.

senão a irmandade do amor e da dor; e esse terrível mistério de que, tendendo o amor à felicidade, assim que a toca morre, e morre com ele a verdadeira felicidade?”²⁹⁴

Ao contrário dos personagens trágicos, a criança (de “As margens da alegria”, “Os cimos”) e o louco (de “Darandina”) subvertem a tradição clássica grega em relação à fatalidade e o destino, porque impressiona o leitor visto a intenção de não negar nem a tristeza, nem a alegria conjugadas na experiência do personagem, que, aliás, não se trata de uma substituição seja de um objeto de amor por outro, seja da razão pela loucura ou desta pela razão, mas de perceber que a vida continua fluindo.

Na iminência da tragicidade, a criança e o louco agem sobre os seus destinos com a liberdade de poder criar e recriar seus caminhos no universo que lhe é reservado. Nessa mesma linha de pensamento em que viver é viver mesmo, Ettore Finazzi-Agrò em seu trabalho destinado à obra de Guimarães Rosa nos presenteia com a sua ideia de que,

[c]olocando-se numa região oscilante entre duas dimensões, o homem trágico repensado por Guimarães Rosa não escolhe ou escolhe apenas a não-escolha de viver até o fim a sua situação de fronteiro. É ali, com efeito, nesse limiar insituável da lógica e da existência, é nesse “cruce dos camiños” que se pode descobrir a liberdade de viver, sim, uma vida “muito perigosa”, mas vivendo-a como banimento e, ao mesmo tempo como lugar, finalmente “livre”, do “abandono”²⁹⁵.

O problema da liberdade e do destino são resolvidos por uma ação transgressora que consiste em conviver com as vicissitudes e não se esquivando delas. O homem trágico repensado pelo escritor mineiro é aquele que procura lidar com as contradições da vida, mesmo diante de grandes atrocidades. Parafraseando Unamuno, não se trata de evitar transpor o inescrutável, nem rebelar-se, porém de considerar o problema face a face.

3.2.3. Luiz Tatit: leitura semiótica de estórias rosianas

Em outra perspectiva de pensamento, destacamos a avaliação crítica do professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, Luiz Tatit, endereçada à *Primeiras estórias*, que elaborou o livro *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*, de 2010, no qual aborda as narrativas: “As margens da alegria”; “Os cimos”; “Nada e a nossa

²⁹⁴ UNAMUNO *apud* HOLANDA, Sílvio. O trágico em Guimarães Rosa: *Primeiras estórias*. Moara, Belém, v. 20, p. 124, 2003.

²⁹⁵ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O logos trágico na obra de João Guimarães Rosa. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004. p. 154.

condição”; “A terceira margem do rio”; “Substância” e “Nenhum, nenhuma” a partir da semiótica greimasiana, interessando-nos as duas primeiras.

Os estudos semióticos do lituano, de origem russa, Algirdas Julien Greimas (1917-1992) tornaram-se o núcleo da Escola Semiótica de Paris, sobretudo, com o lançamento de *Semântica estrutural* (1966), cujo objetivo é a análise semântica de estruturas textuais com a finalidade de descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz.

A leitura crítica de Luiz Tatit concernente aos contos “As margens da alegria” e “Os cimos” baseou-se no volume *Da imperfeição* (1987), de A. J. Greimas, que introduziu no campo dos estudos semiológicos uma noção peculiar de apreensão estética por meio de dois eventos: “fratura” e “escapatória”, que segundo ele, são responsáveis pelo andamento da narração.

Os contos “As margens da alegria” e “Os cimos” nos ofereceram os instrumentos adequados das condições tensivas e narrativas que norteiam as ideias de Greimas em seu intrigante volume intitulado *De l’Imperfection*. Tivemos oportunidade de descrever o que entra em jogo, do ponto de vista semiótico, quando nos deparamos com um acontecimento extraordinário, próprio das situações epifânicas, e o que se produz em nosso cotidiano antes e depois desse evento. Ambos os contos dedicam-se às noções que Greimas deixou apenas esboçadas em seu livro. “Os cimos” chega a nos apresentar com todos os pormenores as razões tensivas que, muitas vezes, nos impedem de apreciar plenamente os bons acontecimentos²⁹⁶.

De acordo com Luiz Tatit, só podemos alcançar o ápice da interpretação de uma obra quando verificamos a ocorrência da construção de sentido dos textos se levarmos em conta que a nossa vida é pautada pelo cotidiano sendo que as suas ações rotineiras só são desarrumadas por causa de um determinado episódio excepcional, resultando num novo sentido para a nossa vida. O garoto de “As margens da alegria”, quando se envolve num acontecimento que lhe tira do seu cotidiano e faz com que fique exposto, ao mesmo tempo, vulnerável aos encantos do objeto (o peru), de tal maneira que ele chega a “figurar como ‘presa’ do magnetismo exercido pelo objeto”²⁹⁷.

A criança é conduzida para a experiência que ainda está para acontecer o que Greimas chamaria de *espera do inesperado*. O protagonista faz uma espécie de contrato emissivo, no qual a riqueza de detalhes na narrativa afirma os acordos, os “elos juntivos que mantêm os sujeitos em perfeita comunhão afetiva, requisito fundamental para o êxito da jornada”²⁹⁸. Não sendo estranho o cuidado do narrador em fornecer todas as indicações encadeadas para uma

²⁹⁶ TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê, 2010. p. 14-15.

²⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 45.

²⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 47.

finalidade: o êxito da viagem. Luiz Tatit aponta isso em sua análise sobre a composição do enredo:

Mas o que importa nesse início do conto é a perfeita conjunção entre destinador (os Tios) e destinatário (o Menino), assegurando a transferência contínua dos valores do primeiro actante²⁹⁹ ao segundo. Considerando que o destinador é o grande responsável pelo poder de atração do objeto — na medida em que sublinha as qualidades que lhe são inerentes durante o processo de persuasão do destinatário-sujeito — todos os acordos obtidos na etapa inicial do processo narrativo acentuam a importância da conquista final. Tudo ocorre como se a continuidade que define o elo entre destinador e destinatário se reproduzisse na relação entre sujeito e objeto e fosse sólida a ponto de afastar qualquer intervenção antagonista³⁰⁰.

A viagem do Menino transcorria em perfeita harmonia e os planos dos tios para a criança conhecer a nova cidade também. O narrador procura ser coerente com isso, no entanto, ocorre uma “fratura” na mudança do quadro de evolução narrativa do garoto. O actante (protagonista) passa a interagir com um elemento que não fazia parte do roteiro da viagem, “é como se [ele] fosse tomado pela presença ofuscante de um acontecimento que o retira temporariamente de sua trajetória de vida e lhe rouba parte da própria condição ativa de sujeito”³⁰¹.

Em “As margens da alegria” a visita à grande cidade que está em construção já é em si a “escapatória” da rotina do Menino e a visão do peru representa o que havia de belo para o protagonista na sua pequena jornada.

Seguindo a leitura semiótica de Luiz Tatit, observamos que existe uma criança inserida num cotidiano que é *dessemantizado*, havendo uma quebra do que estava programado a partir de um fato inesperado. Este personagem principal está num momento de apreensão estética em que sujeito (o Menino) e objeto (o peru) estão em extrema fusão. Porém, a fusão é algo momentâneo visto o nosso anseio de *ressemantização*³⁰² da cotidianidade, no sentido de buscar possibilidades de poder reprogramá-la, dando lugar a “escapatória”.

Não se trata simplesmente de fazer uma reflexão sobre os efeitos subjetivos produzidos por um acontecimento inesperado, mas também, de indagar até que ponto ele pode “construir” ou mesmo interferir no que o semioticista Greimas chama de *espera do inesperado*.

²⁹⁹ Termo da semiótica que designa o participante (pessoa, animal ou coisa) em um programa narrativo. Para Greimas o actante é quem realiza ou o que realiza o ato.

³⁰⁰ TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê, 2010. p. 49.

³⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 51.

³⁰² A dessemantização é a perda de certos conteúdos parciais em benefício do significado global de uma unidade discursiva mais ampla. Mas, a ressemantização é a operação de certos conteúdos parciais, anteriormente perdidos muitas vezes em proveito de um significado global de uma unidade discursiva mais ampla, reencontram seu valor semântico primitivo. Cf. GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. p. 114 e p. 383.

Tudo ocorre como se os preparativos e contratos anteriores convergissem para esse momento. Trata-se de um estado de realização plena (“Satisfazia os olhos”) e sensação de “eternidade” (“o peru para sempre”). Mas o que fora, na realidade, fratura figurava de início como o auge da escapatória, como ponto culminante da viagem para o qual tudo concorria desde a partida no avião da Companhia³⁰³.

Ao avistar o peru imperial que dava as costas para o Menino a fim de receber a sua admiração, forma-se na criança um sentimento de esperança de um novo encontro com este animal de colorida empáfia, que não estava nos planos dos adultos, que, além do mais, nem ficaram sabendo da experiência do garoto. Os tios tinham o interesse de mostrar ao sobrinho a transformação da natureza em espaço urbano durante o passeio de jipe, no entanto, os detalhes do mundo vegetal e animal que surgiam da extensão da mata serviriam de palco para a aparição do peru.

A criança aceita de imediato o passeio no intuito de aproveitar melhor o reencontro dele com a ave para garantir o seu efeito de eternidade: “Pensava no peru, quando voltavam. Só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança, do mais importante, que estava guardado para êle, no terreirinho das árvores bravas”³⁰⁴. Em relação a isso, a impressão da eternidade, fruto da alta densidade desse momento extraordinário, Luiz Tatit assegura que

o enunciador explicita os coeficientes, respectivamente acelerado e desacelerado, dos termos da *presença*, demonstrando que a eternidade (ou profundidade) da experiência está associada à passagem do efêmero e tônico ao duradouro e átono [...] o que justifica o modo aparentemente paradoxal de se referir ao peru³⁰⁵.

O narrador traduz para o leitor que se a contemplação do peru significa o ponto culminante da jornada do Menino na cidade em construção, a morte da ave reside no fim do contrato firmado no imaginário do personagem, o qual perde densidade de presença e o antissujeito, antes neutralizado, apresenta-se. Logo, a extinção do peru para a narrativa representaria a vitória do antissujeito, como se ela fosse o antagonista do conto que afeta e neutraliza todo o sentimento positivo da criança, que por de trás de toda a beleza vista por ela descobria a possibilidade de outras adversidades.

É como se o Menino de “As margens da alegria” estivesse sem forças, por isso não consegue se reposicionar na própria trajetória narrativa, deixando ser conduzido pelos eventos que, aos poucos, a voz do narrador confirma a presença virtual de um antissujeito impregnado de valores tecnológicos, típicos do mundo citadino, conforme os argumentos de Luiz Tatit.

³⁰³ TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê, 2010. p. 55.

³⁰⁴ ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 5.

³⁰⁵ TATIT, Luiz. *Op. cit.*, p. 59.

Ao invés de os tios assumirem a função de destinador, é a natureza que marca em todo o conto sua presença. A mata com os seus segredos e mistérios prepara o garoto para o encontro extraordinário com o peru e ver não apenas o esplendor da fauna e flora local, antes mostra as consequências do mundo maquinário sobre ela. Tudo isso ajuda na composição de identidade do personagem, não mais tão menino, no sentido da ingenuidade infantil.

Notemos que Luiz Tatit enfatiza que para a criança, do primeiro conto, apesar de o surgimento de outro antissujeito: um segundo peru na estória, bicando a cabeça degolada do animal morto, “é quem lhe permite [...] constatar que a perfeição é um valor à parte, associável a outros objetos, desde que esses se definem em esquemas narrativos especiais, fora do espaço cotidiano”³⁰⁶.

Em “Os cimos” há uma mescla de anseio e medo pelo não esperado, a morte da mãe do garoto, que está doente. A criança afastada dos carinhos maternos se vê ameaçada pelo sofrimento possivelmente prestes a incidir sobre a sua família e seu olhar infantil não o impede de ver as sutilezas de todo os cuidados do Tio. Mas, o plano de viagem pensado pelos parentes do Menino para equilibrar o ânimo dele é identificada pelo professor Tatit como sendo um antiprograma. Ele mostra que em “Os cimos” Guimarães Rosa dá continuidade a reflexão concernente as precondições do sentido motivado por um evento extraordinário e introduz o que podemos nomear, conforme a semiologia, de “dialética tensiva”.

Para o Menino de “Os cimos” tudo que pudesse se aproximar ou transparecer qualquer indício de alegria era visto como um antagonismo, a gravata do tio, o enfeite do brinquedo (o bonequinho macaquinho) e a negação a diversão, o passeio de jipe, por exemplo. A intervenção do estado da criança se daria na sua recuperação interna para um futuro despertar da esperança de ver a mãe sarada, por isso, a necessidade de agir como ator de sua alegria.

O controle de pensamento da criança é sua arma fundamental contra as possíveis adversidades e na recuperação da mãe, numa luta contra a vulnerabilidade. O Menino ao assumir o controle do seu tempo interior que está sob efeito de uma “desarrumação” vale dizer, de sua própria identidade, busca neutralizar a presença dos actantes que compõem o antiprograma: antidestinador, antidestinatário e antissujeito, que pode enfraquecê-lo ou mesmo frear sua ação de sujeito da narrativa.

Somente à mãe caberia o papel de ora destinador, ora objeto por se achar em perfeita comunhão com o destinatário-sujeito: o Menino, deixando de lado o medo, consegue invalidar qualquer ação que pudesse impedi-lo de atingir seu objeto (a mãe). Podemos pensar que

³⁰⁶ TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê, 2010. p. 66.

“[d]eixar-se envolver, sem maiores precauções, pelos bons acontecimentos significa abrir um flanco para o ingresso dos maus, que crescem na mesma proporção. Resta-lhe, então promover o fortalecimento (a tonificação) de seu território tensivo”³⁰⁷.

Apesar de o garoto apresentar um estado esperançoso em relação à saúde da sua mãe, chega a reclamar a falta de cuidado com a sua genitora: “Soubesse que um dia a Mãe tinha de adoecer, então teria ficado sempre junto dela, espiando para ela, com força, sabendo muito que estava e que espiava com tanta força, ah”³⁰⁸.

Nesse ponto, quando lamenta a falta de atenção com a sua mãe, a criança de “Os cimos” faz uma interseção com o conto “As margens da alegria” no momento que esse mesmo personagem se entristece pelo fato de não ter aproveitado mais a presença do peru: “Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru — aquele. O peru — seu desaparecer no espaço!”³⁰⁹.

Como afirma Tatit que entre a intensidade dos elos efetivos e a atenuação da potencialidade antagonista, figura-se novo intervalo de onde, talvez, o Menino chega a admirar as coisas bonitas ou boas. É na fugacidade do intervalo entre tempos que o protagonista se equilibra, enxergando melhor a coisa bonita que está prestes a lhe acontecer: a visão do tucano entre as árvores do quintal da casa do tio, realizada entre os intervalos do inesperado: “Às vezes, porque sobrevinham depressa e inesperadamente, a gente nem estando arrumado” e do esperado: “Ou esperadas, e então não tinham gosto de tão boas, eram só um arremedado grosseiro”³¹⁰.

O encontro da ave gera e reforça o “faz de conta” da criança em ver a saúde da mãe assegurada, sinalizando o êxito da experiência-limite da progressão dos actantes do programa narrativo de “Os cimos”: destinador, destinatário e sujeito. Acerca dessa ação “fazer de conta”, o professor Luiz Tatit argumenta que ela

reflete a epistemologia rosiana que concebe as essências da vida como resultados de pequenas narrativas, em geral intermitentes, destinadas a manter o ser humano em atividade mesmo que o sentido de sua existência lhe seja sempre nebuloso. Esse ideário não se mostra distante das constatações de grandes pensadores e artistas quando refletem sobre as razões profundas que motivam o seu trabalho. É fazendo de conta que, apesar de tudo, vale a pena prosseguir que as ciências e as artes mantêm boas conquistas na escala humana e, ao mesmo tempo, reiteram sua insignificância para dar respostas definitivas às questões vitais. Uma boa hipótese de pesquisa pode ser aquela que proporciona ao cientista uma

³⁰⁷ TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê, 2010. p. 84.

³⁰⁸ ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 169.

³⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 6.

³¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 170 e 171.

intensa atuação investigativa com possíveis achados, mesmo que, ao final, ela em si seja refutada³¹¹.

A leitura de Luiz Tatit é relevante para a continuidade da recepção crítica rosiana, porque mostra que a obra de Guimarães Rosa para os leitores do século XXI ainda é uma arca, que guarda tesouros que estão para serem descobertos por nós. Todavia, consideramos que os contos selecionados não devem ser reduzidos a um processo de denominação de “fratura” e “escapatória”, visto que isso limitaria a escrita de Rosa a uma fórmula de *dessemantização e ressemantização* na criação de suas narrativas em *Primeiras estórias*.

Apesar disso, o seu estudo abrange o que havíamos defendido, em capítulo anterior, a respeito das estórias rosianas. A de que elas refletem o ensinamento que uma verdade extraordinária pode trazer, colocando-nos diante de experiências eufóricas inusitadas, como sendo pequenos segmentos englobados por demarcações, ao mesmo tempo recentes e iminentes, nem bem começam já estão prestes a terminar.

Quanto à recepção de *Corpo de baile* e *Primeiras estórias*, especialmente as atenções para quatro narrativas rosianas (“Campo geral”, “As margens da alegria”, “Os cimos” e “Darandina”), realizada por estudiosos como Paulo Rónai, Claudia Campos Soares, Sílvio Holanda e Luiz Tatit vem comprovar que pode emergir distintas possibilidades de leituras. Atestando-se, assim, que a obra literária guarda inumeráveis vias de acesso, transitando nelas perspectivas diversas. Hoje, é fato consolidado que as obras de Guimarães Rosa não causam o mesmo impacto como a primeira recepção de *Grande sertão: veredas*, que provocou “erros” históricos. Lemos em “Interpretação, discurso e verdade”:

Para os críticos, quando ainda não havia conceitos formados, o que levaria tempo — o tempo identificado ao curso do processo interpretativo —, vigorou a pré-concepção de que o romance de Guimarães Rosa era regionalista, tão forte fora para a tradição regionalista, estimulada pelo modernismo. Mas o sertão não era o sertão localizado, regionalista. E o jagunço Riobaldo, longe de ser um matuto, tinha a introspecção de um pensador. Não falava a língua “errada” mais próxima do sertão. Falava todas as línguas, uma vez que a linguagem de *Grande sertão: veredas*, uma narrativa que o próprio personagem faz, articula termos do latim, do francês, do alemão, do italiano, transformados. Como, então, falar em regionalismo? Além do mais, podemos distinguir nessa obra certos padrões literários, referentes a recorrências míticas etc. Não é, portanto, de admirar que muitos dessem mal na interpretação de Guimarães Rosa³¹².

³¹¹ TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê, 2010. p. 93-94.

³¹² NUNES, Benedito. Interpretação, discurso e verdade. In: *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Humanitas, 2007. p. 76-77.

Mesmo assim, os livros desse autor mineiro são revestidos de camadas que, aos poucos, o público leitor vai retirando-as. As interpretações críticas mostram que os escritos de Guimarães Rosa estão repletos de novidades, com indagações esperando serem solucionadas ou mesmo traduzidas por quem aceita a entrar num universo ficcional, não muito distante dos nossos conflitos e trajetórias reais, contudo, mais ligadas a compreender os mistérios da existência humana. Portanto, como estudiosos da área de Letras, inquietantes pesquisadores, também somos críticos daqueles que se manifestam acerca da obra rosiana que nem sempre concordamos com suas formas de recepção. Nesse capítulo, empenhamo-nos como os críticos selecionados teriam fundamentado suas investigações e não, unicamente, saber o que eles compreenderam quando leram *Corpo de baile* e *Primeiras estórias*, havendo a necessidade de ler novamente essas obras, a partir das perspectivas defendidas pelos críticos Paulo Rónai, Claudia Campos Soares, Sílvio Holanda e Luiz Tatit.

CONCLUSÃO

A literatura é, pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.

(Antonio Candido)³¹³

As discussões que foram expostas acerca de “Campo geral” (de *Corpo de baile*), “As margens da alegria”, “Os cimos” e “Darandina” (de *Primeiras estórias*) só foram possíveis com base em uma leitura atenta dessas narrativas orientada, sobretudo, pelo estudo de textos críticos, em relação à produção literária de Guimarães Rosa. Destacando-se a sua importância para a Literatura Brasileira, tendo ficado evidente, ao considerar a recepção crítica da obra rosiana e as suas inovações nas construções discursivas, uma genialidade acompanhada de sua dedicação à linguagem.

Não é algo que devemos desconsiderar que o primeiro choque dos leitores de Guimarães Rosa é com a linguagem literária dele, cuja escrita gera uma carga de mistério, uma viagem ao desconhecido. O leitor tende a orientar-se pelos mundos imaginários do autor mineiro para achar sentidos aos vocábulos desconhecidos e giros sintáticos nada familiares.

Vimos que a escolha dos contos de Guimarães Rosa não foi aleatória para nosso *corpus* de pesquisa. Cláudia Soares, em seu estudo voltado a “Campo geral”, chegou a considerá-lo como uma espécie de novela-mãe de *Corpo de baile*. Nesta novela, as percepções dos personagens do sertão rosiano são vividas, percebidas, imaginadas a partir das representações sociais e espaciais moldadas pela cultura, narração, memória coletiva, lembranças descritas por um menino de oito anos com sua família, seus amigos, sua vida entre outros sertanejos.

A despeito de os contos “As margens da alegria” e “Os cimos” foram lidos como *contos-moldura*, assinalando que as *Primeiras estórias* estão sendo narradas, visto que dialogam, abrindo e fechando a temática da infância, com um personagem central que reforça o ideal reaproximado do real poético da criança, e do escritor, “que aposta numa educação do

³¹³ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 84.

homem, num aprendizado da natureza (também a humana) pelo estético”³¹⁴.

Além do mais, os personagens Miguilim, Menino e o sujeito hebefrênico se completam em uma combinação entre a razão e a sensibilidade, pois tal como as crianças o louco busca, ainda que de modo instável, se fazer ouvir e marcar a sua presença. Em “Darandina”, o homem em estado de mania torna-se lúcido, misturando-o à multidão, quebra as fronteiras, nesse sentido, os médicos não se podendo mais ser tomados como modelos de sanidade, já que a concepção de loucura passa a ser a de um lugar produtivo.

Diante da extensa bibliografia crítica de Guimarães Rosa, Antonio Candido disse que o escritor mineiro tem dividido o interesse da crítica com outro ficcionista brasileiro, Machado de Assis. Desde a estreia com *Sagarana* (1946), somam-se aos anos de seu aparecimento na literatura, sessenta e cinco anos de recepção crítica de seus livros, que são também objeto de leituras de estrangeiros, traduzidos para os idiomas: italiano, alemão, inglês e francês.

No primeiro capítulo, “A experiência estética e a hermenêutica literária”, balizados no método estético-recepcional pensado pelo alemão Jauss (1994), pudemos entender que é possível pensar que a produção do objeto artístico assinala uma intrínseca relação entre a leitura e o leitor, o qual é “forçosamente convidado a se comportar como um estrangeiro, que a todo instante se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo”³¹⁵ gerando, assim, diversas percepções acerca do texto literário.

No segundo capítulo, “Visão epifânica à visão da loucura em quatro estórias de Guimarães Rosa”, propomos uma primeira leitura de percepção estética das narrativas “Campo geral”, “As margens da alegria”, “Os cimos” e “Darandina”, de acordo com uma hermenêutica essencialmente ligada ao receptor da obra.

Sabemos que o sentido da leitura incide em dois momentos: o do efeito (condicionado pelo texto) e o da recepção (cruzando as experiências obtidas pela obra e as do leitor). A compreensão deriva da percepção estética, e é o início do processo de leitura. Posteriormente à leitura compreensiva, temos a leitura retrospectiva, na qual ocorre a interpretação, e que assim se chama, porque se pode, no processo, voltar do fim para o começo ou do todo ao particular. A estas seguirá uma terceira leitura, a histórica para o momento de recuperar a recepção da qual a obra foi alvo no decorrer do tempo e assim, o próprio leitor analisa sua atuação nesse ciclo temporal. É um momento que, por meio da interação e do questionamento do texto, o leitor também é levado a interrogar-se sobre a obra.

³¹⁴ PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006. p. 259

³¹⁵ LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d)a literatura. In: *A literatura e o leitor: textos de estética de recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 24.

As análises dos contos “Campo geral”, “As margens da alegria”, “Os cimos” permitiram compreender, em Guimarães Rosa, uma integração entre a palavra e o sentimento, que aponta para uma carga mais sentimental do que intelectual em seus contos sob alguns aspectos. Tal integração é adquirida seja sob a forma de uma criança (no estágio inicial da vida, da constituição do “eu”), seja sob a forma de um adulto (experiente em termos de conhecimento de mundo).

Com base na composição deste capítulo, a linguagem rosiana produz uma abordagem estética da realidade, de forma a mimetizá-la. E, no caso das estórias de Miguilim e a do Menino, a presença da infância, na obra de Guimarães Rosa, enfoca o encantamento e a poeticidade pueril, tendo como protagonistas crianças, que experimentam a dor, o castigo, a dureza de uma vida pobre, a perda, o colorido da natureza, a viagem de descoberta, o seu primeiro encontro com a morte e com a realidade, o que denota a antecipação de uma experiência adulta. Assim, os enredos de “Campo geral”, “As margens da alegria” e “Os cimos” distanciam-se dos contos tradicionais conhecidos como narrativas funcionais, que ensinam uma moral com o intuito de afastar as crianças do perigo.

Percebemos que Guimarães Rosa, ao escrever sobre determinado assunto, escreve a vida diária do homem, em geral, aliada à integração estética com a realidade desse homem, permitindo que se construa uma unidade de composição articulada com a ficção poética, presente em todo o seu texto. Cada unidade depende das demais, como acontece no conto inicial e final de *Primeiras estórias* e, por causa dessa unidade, se descobre um elemento fundamental na obra rosiana: a travessia, que está presente em todo o processo criativo do escritor.

Há a travessia da morte, do medo, da perda e do amor, da loucura e do fim da infância, como é o caso de Miguilim de “Campo geral”. De certo modo, uma fábula em volta do crescimento e da perda da infância. A cena em que o garoto queima no quintal todos os seus objetos de brincadeira é emblemática. Nesse ínterim, Dito ensina ao irmão quais caminhos este deve tomar, ensinando-o a ouvir seu coração, que deveria estar “sempre alegre”.

Nos contos analisados, foi possível observar uma abordagem acerca de uma nova concepção da vida, em “Os cismos” há a uma espécie de retomada da primeira narrativa em que o personagem principal faz uma viagem inversa àquela retratada no início da obra, *a priori* em “As margens da alegria” a criança visita a casa dos tios em uma cidade ainda em construção, esta viagem pode ser encarada alegoricamente como um movimento de aproximação do Menino à alegria, em contrapartida, na última narrativa desta coletânea de contos, a mesma criança não está mais às margens, à beira dessa felicidade, já que essa

viagem se dá em direção a um momento de sofrimento para o protagonista, qual seja, a morte de sua mãe, assim, destacamos, nesse percurso, uma aprendizagem por parte do personagem central, ele entende que a morte não deve ser tomada como um fim mas como uma travessia.

O tempo possui um papel fundamental para a travessia da morte, já que o tempo cronológico (exterior) acompanha o tempo psicológico (interior) da criança que exterioriza os seus sentimentos, conforme os seus momentos alegres e tristes. Enfim, o Menino dessas estórias consegue eternizar, por meio do inacabado tempo (que é a força imaginativa dos seus sentimentos), tudo aquilo que é belo ante sua experiência estética.

Na personagem Miguilim, a descoberta de um novo mundo, se relaciona ao seu crescimento que é metaforizado pelos óculos que recebe ao se constatar a miopia, lembrando as palavras de Dito que agora era dono de seus próprios caminhos, iniciados pela sua postura de manter sempre viva na memória a contemplação da natureza. Assume uma nova forma sem se desvincular do seu olhar poético sobre as coisas e as pessoas.

Sob esse prisma, “Darandina” apresenta um homem louco que tem sua percepção da realidade alterada em função da referida patologia, fazendo-o ver de uma outra forma o mundo circundante. A criança e o louco lidam com as informações extraídas da realidade de modo diferenciado, permitindo-lhes a criação de novas atitudes em relação a si mesmo e aos outros, distinguindo, deste modo, criança de adulto, louco de são.

No último capítulo, “A crítica literária de *Primeiras estórias* e de *Corpo de baile*: leitores enredados pela escrita de Guimarães Rosa”, voltamo-nos a recepção crítica das obras supracitadas, a da leitura histórica, para tanto, destacamos três correntes hermenêuticas. A primeira delas são os textos de Paulo Rónai, a respeito das obras *Primeiras estórias* e de *Corpo de baile*, seguindo a perspectiva estilística. A segunda refere-se à tese de doutorado de Claudia Soares, sob uma perspectiva sociológica da novela “Campo geral”. A terceira é o artigo de Sílvio Holanda, demonstrando haver o elemento do trágico nas obras rosianas, em especial nos contos de 1962. A quarta, senão a mais recente de *Primeiras estórias*, é o livro *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*, de Luiz Tatit, este promove um estudo de alguns contos da coletânea, a partir de leituras semióticas de Greimas.

Mostrando que a cada época surgem manifestações críticas que trazem à luz a que pergunta a obra responde. Tendo em vista que as várias interpretações e reveladoras de distintas concepções em torno de Guimarães Rosa abriram novas possibilidades de estudo sobre os percursos da linguagem diante de uma experiência humana, pois a obra rosiana é tomada por seres loucos, velhos, infantis, etc., em que o escritor, meditando sobre a palavra, em cada estória, permite ao leitor descobrir a si mesmo, já que, para ele, a literatura deveria

nascer da vida. Parafrazeando-o, precisamos também do obscuro, que é a imprevisibilidade: a própria realidade, que é o ser humano em busca constante de uma aprendizagem que impulsiona o menino, o louco e o escritor para a descoberta de novos caminhos, encontrando-se e perdendo-se em muitos outros caminhos.

REFERÊNCIAS

I. Obras de Guimarães Rosa

1. ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. 192 p.
2. ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 2 v. 824 p.
3. ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003. 207 p.
4. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 594 p.
5. ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. 238 p.
6. ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. 176 p.

II. Estudos sobre Guimarães Rosa

7. ALVES, Maria Thereza Abelha. *Primeiras estórias: a alteridade “inventada no feliz”*. In: DUARTE, Lélia Parreira *et alii* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2000. p. 489-493.
8. ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998. 260 p.
9. CAMACHO, Fernando. Entrevista com Guimarães Rosa. *Humboldt*, Munique. v. 18, n. 37, p. 42-53, 1978.
10. CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 138-188.
11. CANDIDO, Antonio; CASTELO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Difel, 1972. p. 365-374.
12. CARTA a J. J. Villard, 23.12.1964. Fundo João Guimarães Rosa. Arquivo do instituto de estudos brasileiros — USP. In: *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo, ns. 20-21, p. 83-84, dez. 2006.
13. COSTA, Ana Luiza Martins. Miguilim no cinema: da novela “Campo geral” ao filme Mutum. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 293-306.
14. COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1, p. 11-24.
15. FANTINI, Marli. Terceira margem da história. In: *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. 2. ed. São Paulo: SENAC; Cotia: Ateliê, 2008. p. 207-264.
16. FARIA, Elisabete Brockelmann de. *A narrativa lírico-poética de “Campo geral”*. Araraquara, 2003. 135 p. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
17. FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O *lógos* trágico na obra de João Guimarães Rosa. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004. p. 155-160.
18. GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo, ns. 20-21, p. 144-186, dez. 2006.

19. HOLANDA, Sílvio. O trágico em Guimarães Rosa: *Primeiras estórias*. Moara, Belém, v. 20, p.115-129, 2003.
20. LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 170-179.
21. LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.
22. MARQUES, Oswaldino. *Ensaaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. 352 p.
23. NOGUEIRA, Maria Carolina de Godoy. *O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa*. Araraquara, 2007. 178 p. Tese de Doutorado em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
24. NUNES, Benedito. A viagem. In: *O dorso do tigre*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 167-172.
25. NUNES, Benedito. De Sagarana a Grande sertão: veredas. In: *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998. p. 247-262.
26. NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 137-166.
27. OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. Os enigmas de Rosa. In: RAVETTI, Graciela; FANTINI, Marli (orgs). *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 113-127.
28. PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006. 271 p.
29. PEREZ, Renard. Perfil de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. XIII-XXII.
30. PERRONE, Charles A. Para apreciar Paulo Rónai e notas para facilitar a leitura de “Campo geral” de J. Guimarães Rosa. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 14, p.11-21, 2002.
31. RESENDE, Vânia Maria. A trajetória do menino nas estórias de Guimarães Rosa. In: *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 25-45.
32. RÓNAI, Paulo. Notas para facilitar a leitura de “Campo geral” de J. Guimarães Rosa. *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 14, p. 23-59, jan./ dez. 2002.
33. RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. XXIX-LVIII.
34. RÓNAI, Paulo. Perfil de João Guimarães Rosa. In: *Seleção de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. XVII-XXI.
35. RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* (“Corpo de baile”). 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 265 p.
36. SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*. São Paulo, 2002. 188 p. Tese de Doutorado em Letras, Universidade de São Paulo.
37. TATIT, Luiz. A verdade extraordinária: “As margens da alegria”. In: *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê, 2010. p. 45-70.
38. TATIT, Luiz. O encontro do ritmo: “Os cimões”. In: *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê, 2010. p. 71-105.

III. Estética da Recepção e Hermenêutica

39. FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a estética da recepção. *Letras*, Curitiba, v. 37, p. 265-285, 1988.

40. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 4. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2002. 731 p.
41. JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (sel.). *A literatura e o leitor: textos de estética de recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.
42. JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.
43. JAUß, Hans Robert. Literaturgeschichte als provokation der literaturwissenschaft. In: *Literaturgeschichte als provokation*. 14. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp, 1994. p. 144-207.
44. JAUSS. Limites et tâches d'une herméneutique littéraire. In: *Pour une herméneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982. p. 11-29.
45. LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d)a literatura. In: *A literatura e o leitor: textos de estética de recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 9-36.
46. NUNES, Benedito. Interpretação, discurso e verdade. In: *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 73-89.
47. PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luísa Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2006. 284 p.
48. PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra*. Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Editora Nacional, 1970. 245 p.
49. RICŒUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Trad. Hilton Jupiassu. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. 172 p.
50. SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica – arte e técnica da interpretação*. Trad. Celso Reni Braida. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. 102 p.
51. SZONDI, Peter. *Introduction to literary hermeneutics*. Cambridge: New York, 1995. 144 p.
52. ZILBERMAN, Regina. *A estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. 124 p.
53. ZILBERMAN, Regina. A estética da recepção e o acolhimento brasileiro. *Moara*, Belém, n. 12, p. 7-17, jul-dez. 1999.

IV. Ciências Humanas, Teoria e Crítica Literárias

54. AGOSTINHO, Santo. Livro XI: O homem e o tempo. In: *Confissões*. Trad. José Américo Motta Pessanha e Alfredo Ambrósio de Pina. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 266-296.
55. BOLSANELLO, Aurélio; BOLSANELLO, Maria Augusta. Esquizofrenia. In: *Conselho: análise do comportamento humano em psicologia (A velhice, vol. IV)*. Curitiba: Educacional Brasileira, 1981. p. 99-103.
56. BROUGÈRE, Gilles. *Brinquedo e cultura*. Trad. Gisela Wajskop. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2001. 110 p.
57. CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 279 p.
58. CANDIDO, Antonio. A vocação crítica. Entrevista a Manuel da Costa Pinto. *Cult*, São Paulo, v. 6, n. 61, p. 49-64, set. 2002.
59. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1969. 2 v. 440 p.
60. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 199 p.
61. CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.
62. COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto

- Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 139-164.
63. CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. 257 p.
64. ELIOT, T. S. A função da crítica. In: *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando Moser. 2 ed. Lisboa: Guimarães, 1997. p. 35-49.
65. FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na idade clássica*. 8. ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008. 551 p.
66. HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971. 243 p.
67. JOLLES, André. O conto. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-204.
68. LAUWE, Marie-José Chombart de. *Um outro mundo: a infância*. Trad. Noemi Moritz Kon. São Paulo: Perspectiva. 1991. 496 p.
69. NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003. 192 p.
70. NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Helena. *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC/Itaú Cultural, 2000. 134 p.
71. PAZ, Octavio. A imagem. In: *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 37-62.
72. PESSOTTI, Isaias. *A loucura e as épocas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 208 p.
73. SAINTE-BEUVE. La critique littéraire est à la base de la science morale. In: FAYOLLE, Roger. *La critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1964. p. 282-283.
74. SCHILLER, Friedrich von. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki; introdução e notas Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. 158 p.
75. TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 147-166.

V. Textos de consulta

76. AZEVEDO, Sebastião Laércio. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. 634 p.
77. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Carlos Sussekind (coord.). Trad. Vera da Costa e Silva. et al. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. 996 p.
78. CUNHA, Celso Ferreira. *Gramática da língua portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Fename, 1979. 655 p.
79. GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. 493 p.
80. LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990. 214 p.
81. MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. 7. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1995. v. 3. 454 p.
82. MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001. 536 p.
83. SANTOS, Julia Conceição Fonseca. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL, 1971. 264 p.