

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MARIA COELHO ARARIPE DE PAULA GOMES

**Sobre carregar água na peneira ou o protagonismo da infância em
Guimarães Rosa**

Rio de Janeiro

Abril de 2015

Maria Coelho Araripe de Paula Gomes

**SOBRE CARREGAR ÁGUA NA PENEIRA OU O PROTAGONISMO
DA INFÂNCIA EM GUIMARÃES ROSA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira)

**Orientadora: Prof^ª. Doutora Rosa Maria de Carvalho
Gens**

Rio de Janeiro

2015

FOLHA DE APROVAÇÃO

Maria Coelho Araripe de Paula Gomes

SOBRE CARREGAR ÁGUA NA PENEIRA OU O PROTAGONISMO DA INFÂNCIA EM GUIMARÃES ROSA

Orientadora: Prof^ª. Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Aprovada em

(Prof^ª. Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens – UFRJ)

(Prof^ª. Doutora Maria Lúcia Guimarães de Faria – UFRJ)

(Prof^ª Doutora Ana Crelia Penha Dias – UFRJ)

A Eduardo Galeano e Manoel de Barros (*In memoriam*),
dois grandes que me ajudaram a ver na infância a vida
em potência de liberdade.

AGRADECIMENTOS

A minha família, em especial meus pais, por me ajudarem a ser, no que isso existe de dor e beleza;

À Ana Crelia, amiga-mãe-irmã, por tudo e mais. Por ter estado sempre lá, com generosidade e aconchego;

À Rosa, minha querida orientadora, por ter me acolhido na Letras da UFRJ, lugar totalmente novo e desconhecido para mim;

À Patrícia, pela cumplicidade no olhar e coração;

A Eduardo, por ter apoiado meus sonhos e ter me ajudado a dizer sim ao mestrado;

Aos amigos e parceiros Luciana e Rudi, com quem compartilho exercícios de ser criança através da palavra que narra;

À Marilane, amiga querida, companheira de bibliotecas, com quem compartilhei muitas dúvidas e questionamentos em meio aos silêncios, as risadas e os livros;

À querida amiga Celeia, “Celeitz”, que sempre me incentivou no gosto pela pesquisa como uma busca instigadora e necessária ao professor;

Aos “amigos abrigos” de sempre, por entenderem a ausência, por serem ouvidos e boca que ouvem, aconchegam e encorajam. Em especial, Aline, Renata e Maíra;

Às queridas amigas Cris, Renata, Graça, Sandra, dentre outras queridas, com quem compartilhei risadas e que me fazem desejar regressar ao CAp, seguindo sempre na luta por uma educação libertária;

Aos ex-licenciandos e agora parceiros de profissão, Daiane, Rafael, Mariana e Vítor, que, com muito orgulho e alegria, partilhei a experiência do mestrado;

Por fim, agradeço ao Colégio de Aplicação da UFRJ, em especial ao setor de Língua Portuguesa, pela compreensão e apoio nesta jornada.

RESUMO

GOMES, Maria Coelho Araripe de Paula. **Sobre carregar água na peneira ou o protagonismo da infância em Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

O interesse em pesquisar a questão do protagonismo da infância como veiculador de discursos a priori “não infantis” parte de indagações teóricas acerca das especificidades expressivas da Literatura infantil e juvenil, especialmente a presença da protagonista criança. Levantando hipóteses sobre a sua necessidade em obras voltadas para jovens leitores, chegou-se a um desdobramento deste foco: que sentidos são gerados quando um autor faz da criança porta-voz de sua mundividência? Em se tratando de uma obra de tamanha complexidade, e não sendo especificamente direcionada ao público jovem, salta aos olhos a importância das personagens crianças nas narrativas rosianas. Sejam elas centrais ou figuras passantes, a obra de Rosa está impregnada de infância. E do questionamento inicial chegamos à pergunta central desta dissertação: que sentidos adquire a infância na literatura de Guimarães Rosa? Partindo da ideia da infância que extrapola a mera representação nesta ou naquela personagem, mas interpretando-a como símbolo, o que se propõe é, através de um estudo de análise comparativa, traçar o percurso existencial desta infância protagonista, defendendo-a como potência vital para que o homem se coloque em estado de viagem. Entende-se que é através das crianças de Rosa, principalmente, que se instaura o olhar inaugural sobre as coisas; o olhar marginal que se torna central na elaboração da experiência humana, refundada pela imaginação. Assim, tendo como corpus *Campo Geral* (1956) e *Primeiras histórias* (1962), o trabalho visa explorar as potencialidades das protagonistas infantis de Guimarães Rosa, naquilo que elas apresentam de convergências e especificidades, tendo em Miguilim o símbolo da infância rosiana, cuja potência reinventiva reverbera de diferentes maneiras nos demais meninos e meninas de *Primeiras histórias*, apontando de todo modo, a presença protagonista do olhar da infância sobre o mundo, revelador da condição movente do homem.

Palavras-chave: Infância. Guimarães Rosa. Gênese. Viagem. Narrativa

ABSTRACT

GOMES, Maria Coelho Araripe de Paula. **Sobre carregar água na peneira ou o protagonismo da infância em Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

The interest in researching the issue of children's protagonism as the propagator of a priori non-children discourses emerges from theoretical questions involving specific meaningful characteristics of children and juvenile's Literature, especially the presence of a child protagonist. While raising hypothesis about the necessity of this protagonist in titles aimed at young readers, an unfolding of this focus has emerged: what are the senses generated when an author makes the child the speaker of his worldview? When we talk about such a complex piece of work, which is not specifically targeted on children, the importance of children characters calls people's attention in Rosa's narratives. The author's books are impregnated with infancy, those characters being central or just passing figures. And from the initial questioning, we are drawn to the central question of this work: which senses the infancy acquires in Guimarães Rosa's literature? Starting from the point in which childhood exceeds the mere representation in this or that character, and interpreting it as a symbol, what is proposed here is to trace the existential path of this children's protagonism through a study of analytic comparison, defending it as the vital power for man in order to put himself in a travel state. It is understandable that it is mainly through Rosa's children that the initial view over things is established; the marginal view which becomes central in the elaboration of human experience, rebuilt by the imagination. Thus, exploring *Campo Geral* (1956) and *Primeiras estórias* (1962) as corpora, this current work aims at exploring the potentiality of the children protagonists of Guimarães Rosa, taking into account what they present as convergence points and specificities. Miguilim is the symbol of Rosa's childhood, whose reinventive power reverberates in different ways in other boys and girls from *Primeiras estórias*, pointing at the presence of the protagonist in the infancy's view over the world, revealing the moving condition of mankind.

Key-words: Infancy. Guimarães Rosa. Genesis. Travel. Narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – O MENINO, A ESTÓRIA	15
CAPÍTULO 2 – DA MARGEM AOS CIMOS: MIGUILIM, O MENINO-ROSA....	33
CAPÍTULO 3 – DO NARRAR	
3.1- A refundação pelo feminino.....	65
3.2- Conhecendo jamais o menino.....	83
(IN) CONCLUSÃO.....	92
REFERÊNCIAS.....	95
ANEXOS	
Anexo A.....	102
Anexo B.....	103
Anexo C.....	104

INTRODUÇÃO

A função da arte

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar.

Viajaram para o Sul.

Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai, enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

- *Me ajuda a olhar!*

Eduardo Galeano, “Livro dos abraços”

“Poesia é a linguagem do indizível”, diz Guimarães Rosa, citando Goethe, em entrevista concedida ao seu tradutor alemão Gunter Lorenz. A experiência vivida por Diego, o menino do texto de Galeano, é tão arrebatadamente real que precisa ser reinventada. Para Tolstói, “Se descreves o mundo tal como é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade.” (TOLSTOI apud FILHO: 1973, p. 31). A arte, metaforizada na epígrafe pela súplica do olhar, representa este fazer que encontra sua força justamente na invenção de novos modos de se fazer, gerando com isso a possibilidade infinita de refundar existências através da imaginação. Essa potência inventiva da poesia é central para a análise da obra de Guimarães Rosa na medida em que, dentre outras coisas, nos ampara diante de sua tamanha complexidade expressiva e da conseqüente impossibilidade de encerrar uma análise. Afirma Leodegário Filho sobre a obra de Rosa: “O mundo, a sua visão [de G.R.] e o seu sentimento do mundo apenas se revelam dentro da linguagem, através do jogo do bem e do mal, de Deus e do Diabo. O estar-no-mundo é o estar-dentro-do-mistério.” (AZEVEDO FILHO: 1973, p.31). A literatura de Guimarães Rosa se constrói justamente neste mistério vital, materializado na potência criadora da palavra que, ao mesmo tempo em que a alcançamos, a perdemos. E se literatura deve ser vida, segundo o próprio Rosa, é pelos seus personagens que experienciamos o enigma.

Diante da imensidão do mar, o menino pede ajuda ao pai. Diante da imensidão do sertão roseano, a ajuda vem daqueles que se encontram comumente marginalizados: são loucos, velhos, sertanejos, crianças, os que carregam o dom da palavra premonitória, que ordenam o mundo ao narrá-lo, afirmando o saber intuitivo e sensível sobre as coisas e os seres. Afirma Eduardo Coutinho:

Esta galeria de personagens intuitivos, a que se acrescentam também outros dominados por estados de “desrazão passageiros” como a embriaguez ou a paixão, figuram ora como secundários ora como protagonistas das estórias de Rosa, mas em ambos os casos são eles que conferem o tom de todo o texto. Não só o foco narrativo recai diversas vezes sobre eles (...) como é deles que emana a *poiesis* a iluminar as veredas narrativas. (COUTINHO: 1994, p. 21)

Dentre as vozes silenciadas que se tornam centrais, a voz da infância é a que interessa e move este trabalho. Tal interesse origina-se de questionamentos anteriores acerca das especificidades expressivas da Literatura infantil e juvenil, especialmente a presença da protagonista criança. A partir daí, pesquisando e levantando hipóteses sobre as implicações da criança como personagem central em obras voltadas para jovens leitores, cheguei a um desdobramento deste foco: que sentidos são gerados quando temos crianças protagonizando obras não específicas para este público?

Em linhas bastante gerais, é possível afirmar que muitas obras cujo protagonismo centra-se na criança evidenciam a fragilidade das fronteiras entre o universo do infante e o adulto; problematiza-se a criança pura e à margem dos acontecimentos, trazendo à tona a infância como instauração de um novo olhar, e autônoma na elaboração de seus sentidos para o mundo.

Em se tratando de uma obra de tamanha complexidade, e não sendo especificamente direcionada ao público infantil, salta aos olhos a importância das personagens crianças nas narrativas rosianas. Sejam elas centrais ou figuras passantes, a obra de Rosa está impregnada de infância. E do questionamento inicial sobre as implicações de ter a criança no foco de uma narrativa, a princípio, não-infantil, surge a pergunta central desta dissertação: que sentidos adquire a infância protagonista na literatura de Guimarães Rosa?

A capacidade épica de narrar, defendida por Benjamin (2012), devido a sua disposição de unir passado e presente, constituindo a experiência humana como uma aventura a ser compartilhada, é fundamental na obra de Guimarães Rosa. “O poder mágico das estórias constitui motivo condutor das sagas rosianas do sertão.” (SOUZA: 2008, p.126), e esta potência de reinvenção faz da vida humana uma experiência de infinita variedade e infinita repetição. Nas palavras de Ítalo Calvino:

[As fábulas] São, tomadas em conjunto, em sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias; são o catálogo do destino que pode caber a um homem e a uma mulher, sobretudo pela parte da vida que justamente é o perfazer-se de um destino: a juventude, do nascimento que tantas vezes carrega consigo um auspício ou

condenação, ao afastamento da casa, às provas para tornar-se adulto e depois maduro, para confirmar-se como ser humano. E neste sumário desenho (...), sobretudo a substância unitária do todo: homens animais plantas coisas, a infinita possibilidade de metamorfose do que existe. (CALVINO: 1992 p. 14 e 15)

“Perfazer-se de um destino” é a travessia rosiana, na medida em que também revela a condição mutável do homem. Neste trecho a respeito da natureza dos contos tradicionais, matéria fecunda para a poética de Guimarães Rosa, é possível identificar a fonte da saga rosiana: a celebração da vida em si mesma, em seu caráter metamórfico que une homem/natureza numa trajetória que se repete e se transforma infinitamente. Como um rio, cujo correr é sempre o mesmo, e justamente por isso, irrepetível, a literatura de Guimarães Rosa é a “proliferação múltipla do uno” (FARIA: 2005, p.4). Ao se referir aos *homens animais plantas coisas*, Calvino subverte a pontuação tradicional, salientando que estes seres não pertencem a mundos distintos, desconexos, mas compartilham da mesma natureza transformadora, e estão unidos por sua condição.

Nessa celebração das estórias, a vida em Guimarães Rosa é narrada nas "pequenas" coisas, resgatando e enaltecendo o simples, o primitivo, interessando-se pelo que vem da terra, sacralizando o corpo, a natureza telúrica, a matéria que nos alimenta. Neste sentido, instaurando uma visão de mundo cuja base é a valorização do “desimportante” e essencial, Rosa aproxima-se fortemente da infância; não pelo fato de se ver na criança um ser de pureza e ingenuidade, mas por identificar nela a potência vital necessária para a junção homem/imaginação, homem/cosmos. A literatura de Rosa dá eco a esta visão de mundo na qual o homem se faz vivo e se reintegra ao universo através da imaginação, materializada na capacidade de narrar como um fazer incessante e essencial. E nesta ideia a criança torna-se voz protagonista, elo entre o homem e o mundo, narrando, reinventando e celebrando a vida em todas as suas formas, mesmo em face à experiência trágica. A infância em Rosa é o olhar marginal que se torna central na reelaboração da experiência humana. Sobre isso, diz Souza:

A imaginação infantil, que transcende a inflexão inercial do espírito subjugado pelos fatos inanimados e assume o poder de encantamento do fazer-se das coisas, constitui fonte perene de poesia. A força criadora da criança, que se manifesta na capacidade de transmutar o material inerte da realidade objetiva na irrupção vivente de um campo emocional de atividades cósmicas difusas, determina todos os atos criativos do homem, e não simplesmente a primeira etapa de sua existência. (SOUZA: 2008, p. 127)

Essa infância materializada na personagem criança ecoa pelas narrativas, adentrando outros elementos das narrativas, como o enredo, o tempo, o espaço, o narrador. “Uma infância potencial habita em nós” (BACHELARD: 1988, p. 95) e seu excesso é germe

de poesia. Daí a infância representando muito mais do que um período determinado biologicamente, como afirmou Souza, mas um estado humano de permanente entusiasmo. Não é somente em uma determinada etapa cronológica que identificamos a infância; esta se mantém viva, transbordando por brechas em outros momentos da vida humana, assim como transborda dos protagonistas crianças o germe de poesia que preenche a narrativa rosiana. A infância em Rosa é poesia, pois se faz inventando o modo de fazer, e se conflita, desse modo, com o real precário e inerte que nos distancia das sensações, desvaloriza o sensível. “Novo, estranho à língua e como encantatório.” (MALLARMÉ apud NUNES: 1999, p.79) é como Mallarmé define o verso na poesia moderna. Nova, estranha e encantada, analogamente, torna-se a palavra delegada às bocas da margem, sabedoras da palavra criante, sempre pronta a “desnascer”. Não é à toa que “O Menino” seja o protagonista na primeira e na última das histórias originais e esteja no início da grande saga da vida – *Primeiras histórias* (1962) e *Corpo de baile* (1956), respectivamente.

Esta estrutura intencionalmente repetitiva da obra de Rosa, constituída pelo signo do infinito, em que nada parece ser descartado, mas, ao contrário, tudo é, e está sempre convergindo para a ideia de eterno retorno e transformação das coisas, inspira a proposta formal deste trabalho, no que diz respeito à divisão dos capítulos. Dialogando com a própria ideia contida no título *Primeiras histórias*, de que estas são de fato histórias originárias, e defendendo a infância como potência vital para que o homem se coloque em estado de viagem, no capítulo 1 analiso o que chamei de “A história”; a gênese, que abrange “As margens da alegria” e “Os cimos”, última das primeiras. Em seguida, no capítulo 2, meio do caminho, está *Campo Geral*, presente no volume *Manuelzão e Miguilim* (até a 3ª edição inserida no livro *Corpo de baile*), e seu protagonista Miguilim, o “Menino-Rosa”, interpretado nesta análise como símbolo da infância-vital, cuja potência reinventiva reverbera de diferentes maneiras nos demais meninos e meninas de *Primeiras histórias*. Finalmente, o capítulo 3 retorna às *Primeiras histórias*, contemplando os demais contos cujo protagonismo revela a infância como princípio movente do ser: “A menina de lá”, “Partida do audaz navegante” e “Nenhum, nenhuma”. Apesar de alguns críticos considerarem “Pirlimpisquice” um conto no qual a infância é protagonista, considero que o tratamento dado à infância, no que tange à atmosfera do conto, diverge dos demais, nos quais a infância de fato presentifica-se mesmo em estado de sonho, como em “Nenhuma, nenhuma”. A relação do narrador com suas memórias de juventude traz à tona questões relativas à própria

ficção, porém não atua na direção de uma infância primordial, identificada mais fortemente nos contos que compõem o *corpus*.

Sobre o exercício do trabalho comparativo entre uma narrativa mais longa como *Campo Geral* e os contos, é importante afirmar que a “limitação” relativa ao tamanho das narrativas é inversamente proporcional à profundidade como são tratados os temas e as “personagens”, em especial, para este estudo, as crianças. A própria desconstrução de possíveis classificações feita por Rosa – a exemplo de *Campo Geral* ter sido nomeado pelo próprio escritor como poema – permite maior liberdade do trabalho comparativo, pois, independente da forma, as narrativas rosianas concentram forte carga poética. Assim como Miguilim, os protagonistas de *Primeiras estórias* são dotados de potencialidade lírica, experimentam a dor e a perda, e transgridem o real pelo imaginário e pela narrativa. Sobre os protagonistas, diz Rónai:

“Os protagonistas de *Primeiras estórias* (...) são todos, em grau menor ou maior, videntes: entregues a uma ideia 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. Neles a intuição e o devaneio substituem o raciocínio, as palavras ecoam mais fundo, os gestos e os atos mais simples transubstanciam-se em símbolos. (...) Essa vitória do irracional sobre o racional constitui-se em fonte permanente de poesia. (RÓNAI: 2005, p.23)

O uso do termo protagonismo em um trabalho de análise literária nos conduz a refletir sobre o processo de construção das personagens. Antonio Candido, ao analisar “A personagem do romance” (2007), afirma ser a personagem o elemento mais vivo desta forma literária (e podemos estender esta ideia a outras estruturas narrativas tais como o conto), aquele que dá forma ao enredo, que cria o laço entre leitor e obra, em suma, que, constituindo-se de matéria de ficção, reelabora o humano. Forster, em *Aspectos do romance* (1927) chega a utilizar o termo “pessoas” em sua análise acerca da personagem compreendendo que, mesmo sendo um habitante da realidade ficcional - podendo ser inclusive um animal ou ser inanimado – este vai sempre tratar da natureza humana. No entanto, ao tratar do protagonismo da infância, busquei ir além da materialização desta na figura de determinados personagens, mas, acima de tudo, quis perceber o caráter de infância presente nas narrativas estudadas; ou como já foi dito, a infância como símbolo. “A infância é certamente maior que a realidade” (BACHELARD: 1993, p.35). A personagem criança, dentro da realidade ficcional rosiana, atua simbolicamente como bússola do caminho para a

reinvenção do ser; é ela fonte da condição errante do homem, especialmente em *Campo Geral* e *Primeiras estórias*.

Alguns interlocutores foram importantes na elaboração deste exercício de interpretação da infância como símbolo. Compreendendo o próprio processo de formação acadêmica como veredas em meio ao sertão, procurei aproveitar as diversas leituras apresentadas nas disciplinas; portanto, o arcabouço teórico abrange desde nomes reconhecidos no estudo da obra de Guimarães Rosa, como Benedito Nunes, Maria Lúcia Guimarães de Faria, Ronaldes de Melo e Souza, passando por autores como Albert Camus, Henri Bergson, Umberto Eco, Friedrich Nietzsche, Gaston Bachelard. No entanto, busquei acima de tudo trabalhar a literatura como um discurso autônomo, compreensível em si mesmo e dotado de suas próprias leis. Neste sentido, não somente outros escritores somaram-se ao percurso – Drummond, Manoel de Barros, Clarice Lispector –, mas a unidade e coesão da obra de Guimarães Rosa fazem dela suporte maior para a sua própria análise interpretativa, sendo fonte recorrente e inesgotável para esta pesquisa.

Para situar o leitor ao longo da leitura, usarei abreviaturas junto às citações referentes aos contos de “Primeiras estórias” E a “Campo Geral”, evitando, desse modo, possíveis dúvidas a respeito de qual texto de Rosa estou tratando. Assim, teremos: *As margens da alegria* (MA), *Os cimos* (OC), *A menina de lá* (ML), *Partida do audaz navegante* (PAN) e *Nenhum, nenhuma* (NN) e “Campo Geral” (CG).

CAPÍTULO 1 – O MENINO, A ESTÓRIA

VII

*No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz
de fazer nascimentos —
O verbo tem que pegar delírio.
Manoel de Barros, “O livro das ignoranças”*

*Cada um dos grãos dessa pedra, cada clarão mineral dessa montanha cheia de
noite, só para ele forma um mundo. A própria luta em direção aos cimos é
suficiente para preencher um coração humano. É preciso imaginar Sísifo feliz.
Albert Camus, “Mito de Sísifo”*

Sísifo, em seu movimento de rolar a pedra até o cume da montanha para depois vê-la descer morro abaixo e, incessantemente, ter de recomeçar a tarefa, instaura-se como imagem precisa da felicidade defendida e celebrada por Camus. Em seu ensaio sobre o mito em questão, a tomada para si do trabalho imposto materializa esta “concordância entre o ser e sua existência” (CAMUS in MATHIAS:1975, p.41) na medida em que coloca o homem ciente de seu destino, não como resignação, mas como consciência da condição humana, errante e transitória. Ao falar do destino de Édipo, que passa a ser trágico porque se torna consciente, Camus afirma que:

*A felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra. São inseparáveis. O erro seria dizer que a felicidade nasce forçosamente da descoberta absurda. Ocorre do mesmo modo o sentimento do absurdo nascer da felicidade. "Acho que tudo está bem", diz Édipo, e essa fala é sagrada. Ela ressoa no universo feroz e limitado do homem. **Ensina que tudo não é e não foi esgotado.** (Grifo nosso) Expulsa deste mundo um deus que nele havia entrado com a insatisfação e o gosto pelas dores inúteis. Faz do destino um assunto do homem e que deve ser acertado entre os homens. (CAMUS: s.d, p. 76)*

Assim como a pedra para Sísifo, ou a cegueira para Édipo, esses elementos tão trágicos – e por isso mesmo – humanos, contribuem para o conceito de felicidade entendido na transposição do que é imediato, porém, num movimento de transcendência residente no próprio homem e na sua relação com a natureza. Desse modo, a reflexão construída por Camus, especialmente em *Núpcias em Tipasa* (1979) reafirma de maneira poética e

celebrativa a noção de núpcias com a própria natureza, sendo esta a fonte de ensinamento - pelo infundável movimento de desarmonia e harmonia, de “brotação” incessante das coisas - da elaboração da felicidade como uma potência criadora. É neste ponto que a literatura do argelino Camus e do brasileiro Guimarães Rosa se encontram. “Tudo não é e não foi esgotado”, retomando a citação de Camus, é nonada, o duplo nada de Guimarães Rosa, que inicia a narrativa épica de *Grande Sertão: Veredas*. O homem apropriando-se de seu próprio destino, porém compreendendo-o dentro do mistério. Travessia é a palavra que encerra a narrativa, mas não o destino do homem, cuja trajetória repete-se e se transforma infinitamente tal qual o caráter metamórfico da natureza.

Em *Primeiras estórias* (1962), deparamo-nos com uma travessia originária, ponto de partida do homem em estado de viagem latente. “Cada estória é um mundo em particular, e, ao mesmo tempo, todas são parte de um cosmos maior, que inclui cada uma e a todas transcende.”. (FARIA: 2005, p.4). Assim como *Corpo de baile*, em que a existência daqueles personagens transborda, ressoa e vai se construindo pelas narrativas (sendo a trajetória de Miguilim/Miguel aquela que mais nos interessa), os contos de *Primeiras estórias* nos conduzem para um estado pré-existencial, mítico e, portanto, (re) fundador da vida pelo seu enigma. O conto central, “O espelho”, literalmente espelha e faz reverberar o enigma destas estórias originais, cujos fios vão se entrelaçando, fazendo-se e refazendo-se sob o signo do infinito - como o sudário tecido por Penélope -, tendo na infância o símbolo iniciador e resgatador da existência.

Em seu estudo sobre estética, Pareyson (1993) afirma que toda atividade humana possui caráter formativo, mesmo que este não seja seu fim último: “Toda a vida do homem, por seu intrínseco exercício de formatividade, a prediz [a arte] pressagia e prepara. (1993, p.264). Ao tratar especificamente da formação da obra artística, reforça a noção da arte como *poiein*, ou seja, um fazer inventivo de seu modo próprio de fazer e, que, portanto, se dá por tentativas inesgotáveis. “Certamente esse destino do homem, de não poder atuar a não ser procedendo por tentativas, é sinal de sua miséria e grandeza ao mesmo tempo.” (1993, p.61). Neste sentido, em *Primeiras estórias*, a escolha pelo conto, tomado aqui especialmente em sua acepção como forma simples¹, evoca a força originária das estórias calcada justamente nesta inesgotabilidade do narrar a vida, em sua multiplicidade e unidade, concebendo o maravilhoso como “natural e imprescindível” (JOLLES: 1930, p.202). Este

¹ JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1930.

movimento no chamado “conto tradicional” se dá por princípios² como o Anonimato – não há um autor, mas o resultado de múltiplas vozes narradoras que ecoam ao longo dos tempos e a Antiguidade, princípio que alimenta o primeiro já que instaura um tempo indefinível. Ou, ainda, nas palavras de Jolles, “(...) no Conto, que enfrenta abertamente o universo e o absorve, o universo conserva (...) sua *mobilidade*, sua *generalidade* e – o que lhe dá a característica de ser novo de cada vez – sua *pluralidade*.” (p.194).

Tendo como base outro foco, o conto como “forma artística”, afirma Cortázar:

(...) 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. (1990, apud GOTLIB, p. 10).

Este movimento plural, de tom ancestral e primordial, está instaurado nos contos de Rosa; através dos personagens aparições, por tempos incertos e espaços entreabertos o mundo vai se fazendo prenhe de possibilidades refundadoras. Cortázar, apesar de não tratar apenas do conto como forma simples, mas em sua tentativa de forjar uma teoria do conto, desenha-o como a forma que revela o humano com precisão, justamente por apreender a coexistência do que permanece e do que escapa ao domínio do homem. “O contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força.” (BOSI: 1981, p.9). Ao ter no conto sua matéria³ de arte, Rosa potencializa a tensão residente na elaboração do ser no cosmos, fazendo com que cada estória seja de fundação e fundamento, pela força transgressora da imaginação – “É preciso imaginar Sísifo feliz.”. Dessa forma são todas primeiras já que revelam, pela mitopoesia, o homem em seu incurso existencial na comunhão “sujeito e mundo” (BOSI: 1981, p.12), ainda que carreguemos incessantemente em direção ao cimo, a pedra que insiste em rolar montanha abaixo.

“Esta é a estória” (MA, ROSA: 2005, p.49)⁴. Assim tem início a primeira das *Primeiras estórias*. Sua gênese. Em força sonora e simbólica nos aproxima da Gênese

² Estes elementos característicos do conto popular foram levantados por Câmara Cascudo em introdução do livro *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. Além dos dois princípios citados, Cascudo ainda aponta a persistência e a divulgação (p.11).

³ Termo utilizado por Pareyson em sua análise sobre a Teoria da formatividade (1993). Em linhas gerais, ao defender o processo artístico como formação pura e autônoma em relação a qualquer atividade espiritual, atenta para a necessidade da existência de uma matéria de arte, ou seja, algo físico que exteriorize a obra e que esta seja de fato a materialização da formatividade artística.

⁴ Todas as citações de *Primeiras estórias* contidas neste trabalho referem-se à edição comemorativa de 2005, editada pela Nova Fronteira.

bíblica: “No princípio criou Deus o céu e a terra”. Ou ainda o início do evangelho de João, que retoma o mito do Gênesis: “No princípio era o Verbo”. A aproximação se dá inicialmente pelo tom categórico, aquilo que está dado pela força da palavra mítica. Em artigo intitulado “Hermenêutica do mito” (1975), Emmanuel Carneiro Leão faz a seguinte afirmação:

Um mito originário é sempre uma etiologia existencial. Procura interpretar o modo de ser do homem, reconduzindo-o às estruturas de sua constituição e de sua origem na existência. Daí, o modo de ser, que nos apresenta como presente, não ser originariamente um determinado presente histórico. É tão antigo como a história. Algo que é e sempre foi como é por mais que se recue no tempo, é explicado pelo vigor de um destino que estrutura a dimensão vertical da existência e por isso remonta para além de toda memória histórica. (LEÃO: 1971, p.51)

A hermenêutica que propõe Leão ao mito bíblico da Árvore do conhecimento inspira esta análise na medida em que propõe um olhar sobre um mito de origem do ser humano tendo no próprio homem o protagonismo de seu destino. “(...) a criação do homem não é apenas obra exclusiva de Deus. É também obra do próprio homem.” (LEÃO: 1971, p. 51). Na busca de uma interpretação hermenêutica, Leão não se fundamenta na interpretação cristã do mito de instauração do pecado e da morte no reino dos homens, tendo Cristo como elemento resgatador, mas no “(...) que é e como é o homem no presente de ser.” (1971, p.51). Um passado imemorial se presentifica para dar forma e nomear a existência. “É a hora de fazer cintilar o nome, imagem da substância, misterioso, além ou aquém das determinações verbais. O Menino. A Alegria. O Medo. O Rio. (...) O absurdo do ar. O ensimesmo. O nenhum. **O Menino.**” (acréscimo nosso). (BOSI: 1981 p.13). Na palavra originária, segundo Leão, reside a infância: “Aceita o mito como uma nova infância. Como um novo princípio.” (1971, p.47). Na cosmovisão rosiana este novo princípio é “justinamente” encarnado pelo Menino, origem e refundação do homem humano, protagonista do conto primeiro e do último conto – A Estória. Se *Primeiras estórias* narra o homem em seu fazer-se; e se este fazer-se concretiza-se na travessia, a infância nesta configuração torna-se o princípio movente do ser; encontra-se na gênese, encarnada no Menino, e é ele a mola propulsora da viagem em que se encontra o homem. “E os meninos brincam na palma da mão de nossa velha civilização.” (ROSA: 2009, p.203), afirma o narrador de “Em-cidade”, reafirmando que, no centro do mundo, ao mesmo tempo ancião e germinal, a infância faz despontar a criação.

Ainda sobre a ideia do primitivo que permeia os contos de *Primeiras estórias*, chama atenção a ausência de epígrafes textuais, elemento tão característico e explorado por

Guimarães Rosa em sua obra como um todo. Oriunda da palavra *epigraphê*, ou seja, escrever sobre, a epígrafe é um paratexto, cuja função metalinguística informa, sugere, antecipa o que está por vir. Segundo Oliveira,

Os elementos perigráficos colocam-se no limiar, entre o extratexto e o texto, pertencendo a ambas as esferas, preparando o provável leitor para a leitura, atraindo sua atenção para o objeto que circundam e, ao mesmo tempo, já fazendo parte desse mesmo objeto que, ao fim e ao cabo, resume-se no texto propriamente dito. A perigrafia de um texto configura a passagem da zona de silêncio e de vazio que antecede o texto para um lugar de plenitude e de ruídos. Representa, portanto, a passagem do caos para o cosmos textual, num processo de organização e de significação. (OLIVEIRA: 2002, p.12)

A epígrafe como discurso do limiar aparece na obra de Rosa de diferentes maneiras, com diferentes roupagens, inclusive a do silêncio. Em *Sagarana*, predominam as epígrafes textuais ligadas à valorização do popular, cantigas, ditos, dando colorido ao universo simbólico dos contos; *Corpo de Baile* traz citações filosóficas como Plotino ou Ruysbroeck no início de cada conjunto de narrativas, porém apenas as narrativas parabáticas possuem epígrafes próprias – *Uma estória de amor*, *Cara-de-Bronze* e *O recado do morro* – assim como em *Sagarana*, ligadas ao universo popular, porém salientando, em cada uma, a tríade canto, palavra e dança. Quando chegamos a *Primeiras estórias*, contudo, as epígrafes textuais silenciam-se, para depois retornarem com força expressiva nos prefácios de *Tutameia*.

No entanto, ao “silêncio das epígrafes”⁵ de *Primeiras estórias* contrapõe-se uma série de símbolos presentes no índice que compõem espécie de epígrafe/síntese visual de cada conto. Nas edições mais antigas, como a do “amarelinho”, esses símbolos são pontuados já na capa. Os desenhos do escritor e pintor Luis Jardim (1901-1987) resgatam os desenhos do próprio Rosa em carta à suas netas e dialogam com o traço “elementar”, apontando para o primitivo e essencial revelado em cada conto. Vale a pena, portanto, serem analisados concomitantemente, como forma de ampliar as possibilidades interpretativas de cada narrativa. Tendo em mente o pensamento a respeito da força originária das narrativas destas *Primeiras estórias*, e retomando a função explicativa, elucidativa da epígrafe - uma luz para o texto que se seguirá – como de fato explicar o que ainda está por vir? Se uma epígrafe é um texto que explica o outro, ou que pelo menos aponta caminhos para se compreender o texto que virá em seguida, a ausência da epígrafe textual fortalece a ideia de

⁵ Referência ao título da tese de doutorado de Vera Haas. *O silêncio das epígrafes: a construção das Primeiras estórias*. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

que cada estória destas *Primeiras* é um microcosmo originário e a única possibilidade de associação com outro texto se dá no nível do símbolo.

O índice visual de “As margens da alegria” (Anexo A) principia com o símbolo do infinito, como se o início da vida fosse marcado por uma ausência de delimitação. É caos. E a estória tem início com um menino, ainda indefinido enquanto a viagem parecia ser narrada no ordinário. “Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade.” (MA: 2005, p.49) Ao ir se delineando o extraordinário, salientado especialmente pelos sentimentos e sensações da criança, aos quais temos acesso graças ao narrador, a viagem de avião vai ganhando dimensão simbólica dentro daquele menino que acaba por se tornar O Menino:

O voo ia ser pouco mais de duas horas. O menino fremia no acorçô, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com jeito de folha a cair. A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária. Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino. (MA, p. 49)

O início das coisas raia numa alegria tão potente que o Menino estremece diante da possibilidade do desconhecido. O não-sabido leva ao infinito, crescer e expandir-se são como o inevitável respirar, e o encaminham para o espaço ainda por se fazer. O nada, mais uma vez, na narrativa rosiana, surge como o lugar da criação: “O nada é o princípio de toda a criação. No nada, suspende-se o homem, no nada precisa edificar o seu existir.” (FARIA, 2014) A sacralização do espaço em branco associa-se ao menino, que se torna o Menino, ele próprio espaço criante.

A viagem se esboça de maneira ainda pouco visível, tateante, no “escuro”, “em caso de sonho” com “cheiros desconhecidos”. E, principalmente, era uma viagem “inventada”, não na felicidade, substantivo abstrato, mas no “feliz”, adjetivo, um estado do sujeito. O que se segue é uma descrição edênica, em que tudo acontece antes mesmo que o Menino pudesse desejar. “as satisfações antes da consciência das necessidades” (p.49). Não há a fome, o cansaço ou o tédio visto que não se tem consciência da falta. De cima, de longe, o Menino vê e percebe o mundo ainda no âmbito da representação: “(...) o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois – assim, insetos? Voavam supremamente.” (p.50). No Gênese, assim como em outros mitos de

criação do homem⁶ no princípio o homem relaciona-se com a paisagem não de forma autônoma; ele é colocado no jardim de Deus, segundo Leão, mas não aprendeu a se colocar, ou seja, ainda não atua na paisagem como ente criador; e isso só se concretiza no movimento integrado de imanência, transcendência e decadência:

O mito simboliza a paisagem desse país no jardim de Deus, em que o homem é colocado. Essa paisagem é importante para o homem se tornar homem. É que o homem nunca existe pura e simplesmente num país. Ele só existe quando o país de sua imanência se transforma em paisagem. A criação do homem consiste nessa transformação. (...) O homem ainda não é ser humano. É apenas um ser vivo na paisagem de sua hominização (...). (LEÃO: 1971, p.53)

Vistos à distância, no conto, “homens, meninos, cavalos e bois” são todos pequenos, transfigurados em insetos, iguais; seres viventes. O Menino, assim como no mito, ainda não encarnou a si mesmo no mundo, por isso este lhe é oferecido sem margens. “O Menino tinha tudo de uma vez, e nada, ante a mente.” (MA, p.50).

Assim termina a primeira das cinco partes do conto. O número cinco carrega forte carga simbólica em diferentes culturas e se liga principalmente à união, centro da harmonia e equilíbrio. É o número da Terra, o universo manifestado para os chineses ou ainda, para os hindus, princípio da vida, número transformador por ser a soma do número dois (feminino) e do número três (masculino). Cinco são os sentidos, cinco são as formas sensíveis da matéria. A quintessência, que age sobre a matéria, transformando-a. Entre os astecas, “o número 5 simboliza (...) a passagem de uma vida à outra pela morte, e a ligação indissolúvel do lado luminoso e do lado sombrio do universo.” (CHEVALIER: 2009, p.243). Sob o “signo da vida manifestada” (Idem, p.245) a grande cidade se fazia, ainda sob estado edênico, em “mágica monotonia”, e o Menino vislumbrava o que lhe era posto diante dos seus olhos. A atuação do narrador roseano ampara o olhar da criança e nele se engendra, possibilitando que vivenciemos a percepção do mundo na profusão de sentimentos e pensamentos que atravessam o Menino. Assim vamos entrando na casa, pequena em relação ao lugar que é o centro da ação: a clareira, terreiro rodeado de árvores. O entrelugar, o lugar que não é lugar, que é potência de ser-lugar, limitado geograficamente pela casa e árvores, porém aberto ao

⁶ No mito peruano chamado “O *Ari-mancacha* e o pássaro Chiuaco”, os homens só passam a produzir conhecimento e atuar no mundo de forma criativa a partir do “erro” de Chiuaco, o sabiá, enviado do Sol, Pai dos seres humanos segundo a cultura Inca. O sol, detentor de todo o conhecimento sobre as coisas do mundo, percebe que seus filhos vagam pela Terra sem rumo e pede a Chiuaco que leve até eles um caldeirão mágico, o *ari-mancacha*. Deste caldeirão os homens tirariam suas roupas e comida, tudo o que desejassem, sem que para isso precisarem fazer nada. Acontece que Chiuaco, ao se aproximar dos homens, dá o recado contrário, fazendo com que os homens passem a aprender e produzir sua própria sobrevivência e seu próprio saber sobre o mundo. In: MORAES, 2001.

transcendente pelo brincar/criar. É lá, diante das árvores, que se dá o encontro primordial do Menino com o peru:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo, - se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. (MA, p.50-51)

Como uma aparição, o peru se revela ao Menino. Retomando os desenhos de Luis Jardim, ao símbolo do infinito (Anexo A) há quatro árvores, baixas e frondosas, de um lado e quatro árvores do outro lado, circundando o encontro do Menino com o peru, desenhado de costas para ele, justamente como descrito; o peru não está ali para ver, mas para ser visto. Uma árvore caída de cada lado delimita o espaço da ação, projetando de fato a ideia de um entre-lugar, o centro. A alegria ainda em estado de matéria bruta atinge seu esplendor no encontro com a figura completa do peru, deslumbrante em sua totalidade de cores e formas. O Menino é desenhado de corpo inteiro, porém distante, sem expressão definida, com os braços levantados, aberto para aquela revelação. Em meio à “mágica monotonia” o Menino é seduzido pelo peru, todo ele fálico – “rijo, redondoso, torneado” – de uma beleza agressiva, não para ser placidamente contemplada, mas para ser absorvida, devorada em seu caos. O inédito é oferecido ao Menino, que o deseja também. Neste ponto, dentro da leitura proposta, a aproximação peru/serpente é inevitável. Partindo do mito da Árvore do conhecimento, temos na serpente o elemento que impulsiona o homem para o saber-se no mundo através do fruto proibido que é devorado. Ao se tornar consciente do bom e do mau, antes sabido apenas por Deus, o homem “hominiza-se” por uma transcendência residente em sua própria imanência. Afirma Leão:

(...) A imanência do homem só é humana transformada pela transcendência. Esta é simbolizada no mito pela figura da serpente. A tentação é o impulso para superar o modo de ser opaco e absorvido na imanência de uma vida puramente animal. A serpente aciona a superação revelando os efeitos do fruto proibido. (LEÃO: 1971, p.53)

Diz a serpente: “... no dia em que comerdes abrir-se-vos-ão os olhos e haveis de ser como Deus e saber o que é bom e o mau.” (Idem, p.53). Distante da noção de pecado, o que se configura aqui é a possibilidade de o homem ser, ele próprio, criador de sua humanidade a partir de uma existência que não é programada, mas sim, fértil de possibilidades. Esta fertilidade se materializa no peru tanto quanto na serpente, ambos símbolos que apontam

para uma ambiguidade; o peru, símbolo duplo, de potência viril e de fecundidade maternal. Quando incha o papo evoca a ereção fálica e é, por outro lado, de todas as aves, a mais prolífica. A serpente, por sua vez, também possui ambivalência sexual. É matriz e falo. Sua estrutura em linha aponta para o infinito e se liga às fontes da vida e da imaginação. “Globalmente, a serpente aparece como regeneradora e iniciadora, a senhora do ventre do mundo.” (CHEVALIER: 2009, p.818). A leitura cristã do mito maldiz a serpente, mas a literatura de Rosa, ao trazer a imagem do peru para sua estória original, reitera a força positiva da vida brotante mesmo que venha a ser posteriormente margeada pela consciência da finitude.

O que se segue ao encontro é o caminho mesmo, sendo descoberto e nomeado pelo Menino à medida de sua experiência sensível. “Nomear é instaurar e exprimir possíveis comunidades de ser.” (LEÃO: 1971, p.52). Assim descreve os pássaros, os animais terrestres, a poeira, as frutas, o buriti. “Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa (...). Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido.” (p.51). E neste processo de revelação da vida, surgida do “opaco” e iluminando-se pelo olhar e palavra do Menino, à euforia segue-se a queda. Desejoso por ver o peru mais uma vez, o encontro é prenunciado pelo narrador de modo ambíguo, transfigurando por um segundo, o Menino no animal: “Esta grande cidade ia ser a mais levantada do mundo. Ele abria leque, impante, explodido, se enfunava... Mal comeu dos doces, a marmelada, da terra, que se cortava bonita, o perfume em açúcar e carne de flor. Saiu, sôfrego de o rever.” (MA, p.51) Num mesmo trecho, o sonho da cidade que se ergue para o alto e o desejo do Menino que se expandia a ponto de não ser possível distinguir o sujeito e o objeto do querer. No entanto, a efemeridade e o assomo do encontro com o peru retornam agora no encontro arrebatador com a ausência deste:

Não viu: imediatamente. A mata é que era feia de altura. E onde? Só umas penas, restos, no chão. – “Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?” Tudo perdía a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? (...) O peru, seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto o Menino recebia em si um miligrama de morte. (MA, p.52)

Em um “grão nulo de minuto” o Menino sente o mundo da carência se fundindo ao mundo da plenitude. Naquele momento, as margens são reconhecidas e ele em sua “circuntristeza” vive o luto de quem acaba por perceber a mortalidade. Saber a morte do peru é reconhecer-se também mortal; é viver a morte: “Sentia-se sempre mais cansado.” (p.52). O que antes era expansão passa a ser contração, e a natureza, reveladora dos dois

movimentos, agora salienta o “ribeirão de águas cinzentas”, o “ar cheio de poeira”, a “planta desbotada”, o “hostil espaço”. (p.52). A terceira parte do conto, como a própria simbologia do três, agrega um terceiro elemento à imanência e à transcendência: a decadência, a queda.

A partir daí, o Menino experimenta o mundo sob o olhar da morte; a consciência da mortalidade, da efemeridade dos seres atua a todo o momento, ressignificando seu estar no mundo. À morte do peru ainda se segue a morte da árvore, violenta porque dada num instante e numa banalidade, em contraposição às ascas e ao tremer do Menino pela “árvore, que morrera tanto.” (p.53). Ou ainda, o encontro com o outro peru, desprovido do arrebatamento, mas como “suave inesperado” (p.53). Um simulacro do primeiro, o mundo pela ordem do menos e sendo aceito pelo Menino embora seu pensamento ainda fosse indecifrável para si mesmo. A visão do outro peru, aparente conforto, revela mais uma vez a alegria circunscrita em seus limites quando esse, no escuro, encontra a cabeça- “degolada”- do outro peru, porém: “não por simpatia companheira e sentida o peru ali viera (...). Movia-o um ódio. Pegava de bicar, feroz, aquela outra cabeça. O Menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo.”(p.53).

A ideia da queda, assim como no mito do Gênese, traz à tona nada mais do que “o reconhecimento da própria hominização do homem.” (LEÃO: 1971, p.56). Ainda com Leão:

A morte humana é saber aceitar a morte. O homem é o único ser vivo que sente a sua morte. Esse sentir a morte como a impossibilidade de suas possibilidades e ao mesmo tempo como a extrema possibilidade de suas possibilidades transforma-lhe a vida. (1971, p.56)

Ao ver o mar pela primeira vez, Diego, menino do conto “A função da arte”, de Eduardo Galeano, epígrafe de nossa introdução, sente a tensão entre vida e morte diante da imensidão: “(...) foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo (...) pediu ao pai: - Me ajuda a olhar!”. Seja no centro da alegria, seja à sua margem, a arte, simbolizada pela ajuda do olhar, surge como a extrema possibilidade humana apontada por Leão, que se fortalece justamente na invenção eterna de novos modos de se fazer e, com isso, de (re) fazer o mundo sob o signo do infinito. No caso do Menino de Guimarães Rosa não é o pai, mas a própria natureza que representa esta força imaginativa que o auxilia em seu reinventar-se:

Trevava.

Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! –tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria. (p.53)

A natureza anuncia a tristeza, completa, única em seu enunciado – “Trevava.” – ao mesmo tempo em que traz para o Menino o vagalume como um presente, uma ajuda que vem também num instante, na forma de luz piscante, que vai e volta e que já se encontra de partida, na condição própria do homem com as coisas do mundo. O último símbolo pictórico do índice é o planeta Marte, astro que governa a vida e a morte, que simboliza o fogo dos desejos, o dinamismo, ou seja, é o planeta que rege as ações, a “luta pela vida” (CHEVALIER: 2009, p. 595). “Penetrar a fundamental ambiguidade do homem ou assimilar a essencial ambivalência do ser, o Menino ainda não pode.”, afirma Faria (2005, p.40). Porém, por ser Menino é ele que carrega em si a energia fecunda para mover a existência nas margens. “As três metamorfoses”, o primeiro dos textos que compõem *Assim falou Zaratustra* (1977), de Nietzsche, aborda, em tom de parábola – o que nos é bastante significativo para este capítulo - as três transformações possíveis e necessárias pelas quais deve passar o homem. *Como o espírito se torna camelo e o camelo, leão e o leão, por fim, criança*. Ao desenvolver a ideia, o profeta Zaratustra elucida a afirmação, salientando que é necessário primeiro suportar todo o fardo; “como o camelo, que marcha carregado para o deserto, marcha ele (o espírito) para o seu próprio deserto.” (NIETZSCHE: 1977, p.43). Em seguida, ocorre a segunda transformação, em leão, símbolo de pujança, da capacidade de “criar para si a liberdade de novas criações.” (1977, p.44). Porém, é na criança que reside a metamorfose última e essencial, pois nela está o “sagrado *sim*” necessário à criação: “Inocência, é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer sim. (...) Para o jogo da criação é preciso dizer um sagrado sim.” (1977, p.44). Dessa forma, o inédito reside na infância. No camelo e no leão, representação; na infância, a criação. Com isso, reforça-se a presença essencial da infância na “estória”; como a imagem rosiana dos meninos brincantes na palma-da-mão da civilização, potentes na reelaboração não de um mundo idílico, mas de uma terceira margem, uma transgressão:

“Quando o personagem se transforma em personagente, ele é capaz de assumir a escrita do seu próprio destino, e, nesse momento, a história se transfigura em estória. A gênese do personagente e o ato genesiaco que engendra a estória são operações poéticas simultâneas e indissociáveis. O advir do homem a si mesmo é o acontecer primordial, e é ele que subage em cada nova estória que se projeta.” (FARIA: 2006)⁷

⁷ A formatação do artigo online de Faria não permite visualizá-lo com a numeração de páginas.

E a estória recomeça. Em “Os cimos” “Outra era a vez” (OC, p.201) e o que parece semelhante ao início da primeira estória é, na verdade, o seu inverso. As margens já reconhecidas, o mundo já nomeado. O recomeço recebe o nome de “O inverso afastamento”. Nele, retoma-se a viagem, a grande cidade em construção, mas ao contrário da infinitude ascensional de possibilidades que permeava a primeira viagem - “inventada no feliz” -, essa é caracterizada por ser “íngreme partida” (p.201). A despeito de todo esforço para se manter voando, o que está em relevo são as forças que o puxam para baixo. O mesmo ocorre com O Menino, cujo estado ao entrar no avião é “aturdido”, “a esmo tropeçante”. (Idem, p.201). Como em estado ébrio, o Menino sente o cansaço pelo reconhecimento das margens e sua percepção é marcada por um desconfiar, como se toda a alegria fosse forjada:

(...) fingia apenas que sorria, quando lhe falavam. Sabia que a mãe estava doente. Por isso o mandavam para fora, decerto por demorados dias, decerto porque era preciso. Por isso tinham querido que trouxesse os brinquedos, a Tia entregando-lhe ainda em mão o preferido, que era o de dar sorte: um bonequinho macaquinho, de calças pardas e chapéu vermelho, alta pluma (...). O Menino cobrava o maior medo, à medida que os outros mais bondosos para com ele se mostravam. (OC, p.201)

O olhar do Menino atinha-se ao sofrer, ao quase não acreditar que alegria e tristeza pudessem conviver. O sentimento de medo instala-se frente a esta incompreensão diante da coexistência bondade/tristeza. O narrador cúmplice nos mostra a tentativa do Menino de compreender as ações adultas que, para ele, apenas intensificam sua angústia em relação à condição de saúde da mãe. A impossibilidade de convivência dos contrários é tamanha que não só qualquer indício de bondade e beleza era prenúncio de tristeza como Mãe e sofrimento não cabiam no instante do mesmo pensamento: “formavam avesso – do horrível do impossível.” (p.201). Apartava seu olhar da natureza, indo ao contrário de sua direção. “Nem valia espiar, correndo em direções contrárias, as nuvens superpostas, de longe ir.” (p.201). Coração e mente pareciam distanciar-se, o corpo historicamente cindido que não entende a pluralidade do sentir. Mas o Menino trazia no bolso, quase com culpa, aquilo que é só brincar, “engraçado e sem mudar” (p.202), o bonequinho macaquinho, resquício ou desejo de alegria, na verdade, o próprio Menino: “O pobre do macaquinho, tão pequeno, tão sozinho, tão sem mãe; pegava nele, no bolso, parecia que o macaquinho agradecia e, lá dentro, no escuro, chorava.” (OC, p.202). O macaquinho está dentro do bolso assim como o Menino está dentro dele mesmo, buscando em algum lugar a explicação para o que o mundo

lhe oferecia como possibilidade de existência. Apenas o chapéu vermelho com a pluma jogou fora, como se fora excesso.

Assim se dá o inverso afastamento: na imobilidade do voar, no conter-se em si – “sofria sofreado” (OC, p.202) -, na incoerência entre tudo e a vida – “A vida não parava nunca, para a gente poder viver direito, concertado?” (OC, p.202). Retomando Leão, ao tratar das consequências de devorar o fruto proibido, é como se tivesse havido “(...) a abertura dos olhos, o saber do bem e do mal, a consciência da nudez” (1975, p.54). Também sobre o inverso afastamento, afirma Faria:

Compreende-se, agora, o primeiro subtítulo, “O inverso afastamento”: Separando-se da mãe, dela mais se aproxima; afastando-se da terra, nela mais se aprofunda; atravessando o dia, no seio da noite se insere. Com este inverso afastamento, o Menino se inicia na orquestração dos contrários. (FARIA: 2005, p. 41).

O infinito é o símbolo que abre a sequência iconográfica do conto (Anexo B), assim como inaugura a sequência de “As margens da alegria”. Em seguida, como se estivesse voando em seu caminho, temos um pássaro, que voa em direção ao infinito e que podemos associar à segunda parte do conto, nomeada “Aparecimento do pássaro”. Nela, o Menino reencontra a casa, em sua mesmice, cercada pelas árvores, porém tudo revestido por uma dolorosa consciência do trágico na vida humana. Saber que não se sabe torna a vida perigosa e O Menino até então encarna essa dor em pensamento, compartilhado com o narrador: “Enquanto a gente brincava, descuidoso, as coisas ruins já estavam armando a assanhação de acontecer: elas esperavam a gente atrás da porta.” (OC, p.203). A narrativa move nosso olhar para o simbólico e as imagens mais concretas revelam, citando Umberto Eco, “o absoluto da poesia” (ECO: 2003, p.142): “Segurava forte, fechados os olhos; o Tio disse que ele não devia se agarrar com tão tesa força, mas deixar o corpo no ir e vir dos solavancos do carro.” (OC, p.203). Mas o Menino ainda não podia.

E então, no apontar da manhã, “no não-estar-mais-dormindo e não-estar-ainda-acordado” (OC, p.203), ou seja, mais uma vez no limiar do tempo e do estado de consciência, dá o “raiar” de algo. Aqui uma ideia, em forma de sopro, ao mesmo tempo sabedoria e dúvida, sobre o acontecido e o acontecer das coisas, o faz emergir de seu estado de introspecção e o impede de permanecer na cama. “Estava já levantado e vestido, pegava o macaquinho e o enfiava no bolso, estava com fome.” (OC, p.204). A descrição espacial que se segue, valorizando os entre-espacos - o “passadiço”, a “linha extrema do horizonte”, não o sol, mas a “claridade”, a “entremanhã” (OC, p.204) - abre caminho para o aparecimento, já

revelada no subtítulo, do pássaro. A substantivação valoriza a imagem e a preenche de simbolismo. Como no avistar do peru, o tucano desponta nos cimos como uma aparição, revelação feita pela natureza para falar ao coração do Menino:

E: --- “Pst”! - apontou-se. A uma das árvores, chegara um tucano, em brando batido horizontal. Tão perto! (...) Seria de ver-se: grande, de enfeites, o bico semelhante flor de parasita. (...) Toda a luz era dele, que borrifava- a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendentemente (...). E, de olhos arregalados, o Menino, sem nem poder segurar pra si o embrevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. (...). Até o Tio. (...) O Menino estando nos começos de chorar. Enquanto isso, cantavam os galos. O Menino se lembrava sem lembrança nenhuma. Molhou todas as pestanas. (OC, p.204)

O primeiro indício da mudança vem dos cimos, do alto. Por uma onomatopeia visualizamos o surgimento do tucano: (in) esperado, sutil, certo. Inaugura a manhã. Sua luminosidade e colorido remetem ao peru; no entanto, o peru é uma ave não associada ao voo. Sua relação com a terra revela a tensão imanência/transcendência e condensa o auge do encantamento do mundo com sua queda, o ver-se humano, sabedor do bem e do mal e, por isso mesmo, tão semelhante a Deus. Com o tucano temos o voo, ave que faz mirar o alto, permite a visão do sol como “bola de ouro a se equilibrar no azul de um fio.” (OC, p.20), fazendo a religação com o cosmos pela ordem da transcendência. Sobre esta imagem, analisa Faria:

Esta imagem constitui o contraponto vital à “balança infidelíssima” (p. 6), que duplamente se desequilibrara na primeira estória. Equilibrar-se sobre a tenuidade de um fio inconfiável é um hino de louvor à radical abissalidade da vida. “Apanhando com o olhar cada sílaba do horizonte” (p. 152), o Menino assimila o êxtase do sol, que se rejubila precisamente por erguer-se sobre nada. Equilibrar-se no azul de um fio invisível é manter-se dinamizado na tensão harmônica do céu e da terra, da leveza transcendente e da gravidade transcendente. (FARIA: 2005, p. 42)

Se no sumário iconográfico do primeiro conto temos árvores baixas e frondosas, que ampliam o mistério e dificultam a visão, em “Os cimos” há uma ave, que voa em direção ao infinito, seguida do sol nascente e de dois grupos de três árvores altas, de troncos finos que circundam o Menino, representado somente em seu rosto, definido em expressão de júbilo. Apesar de ainda não poder coexistirem no instante de um momento o deslumbre daquela aparição e o estado enfermo materno, o encontro com o tucano é mitificado, eternizado em seu presente imemorial, condensador de todos os tempos: “(...) se a cada parte e pedacinho de seu voo, ele ficasse parado, no trecho e impossivelzinho do ponto, nem no ar – por agora, sem fim e sempre.” (OC, p.205). A partir deste instante, tem início “O trabalho do pássaro”.

O que inicialmente foi aparição, agora é trabalho, também substantivo, como algo designado a, justo em seu acontecer quase imagem. É na repetição, no aparente não mudar das coisas que a mudança se opera. E o Menino “(...) esperava; pelo belo.” (OC, p.205). O absoluto da poesia revela-se e esconde-se no voo diário e impreterível do tucano, adquirindo a dimensão simbólica de que trata Goethe: “Verdadeiro simbolismo é aquele em que o elemento particular representa o mais geral não como sonho ou sombra, mas como revelação viva e instantânea do imperscrutável.” (apud ECO: 2003, p.136). O “voo, pouso, voo” (OC, p.205), tão banal, cotidiano e solitário (apesar de vários tucanos aparecerem durante o dia, somente um, o tucano, chegava sozinho aos cimos no alvorecer.) ia aos poucos habitando o Menino, e o andar do *jeep* vai materializando a transformação e a compreensão do próprio curso da vida; se antes os solavancos do carro eram recebidos com o corpo endurecido, a cada raiar o “tranco” é amaciado, suas sacudidelas vão formando “o acontecer mais seguido.” (OC, p.206), correndo “por estradas de não parar, sempre novas” (OC, p.206). Dessa travessia, desponta o pensamento embrionário da cura da mãe.

O tempo é elemento essencial e traço distintivo das diferentes maneiras de cada personagem se colocar diante da situação do conto. À justeza da aparição do tucano, sempre no mesmo horário e duração, contrapõe-se o tempo cronometrado do Tio, tempo medido, porém não tempo vivido. Nesta desmesura do tempo o Menino vai aos poucos aceitando e compreendendo a justa medida das coisas, pelo mistério daquele voo de pássaro. “O hiato – o que ele já era capaz de entender com o coração” (OC, p.207) é a compreensão da tensão dos contrários, a refundação da alegria no reconhecimento de suas margens. Desse modo, mesmo a chegada do telegrama para o Tio – notícias da mãe? – não o retira de sua certeza baseada no que é próprio da vida: sua mobilidade. Assim se aproxima da reflexão de Bergson em artigo presente em “Memória e vida”: “Sobre o caminho que iria ser percorrido, o espírito humano nada tem a dizer, pois o caminho foi criado à medida que se desenrolava o ato que o percorria, não sendo mais que a direção deste mesmo ato”. (BERGSON: 2006, p.120). O nada a dizer do espírito permite ao Menino gozar da possibilidade de um destino em que a mãe estivesse curada. Com o Tio diante dele, telegrama aberto – abismo – a descoberta de que a mãe estava de fato sã o preenche de voo, a ponto de o macaquinho-menino-pássaro não se conter dentro do bolso: “O bonequinho macaquinho quase caíra e se perdera: já estando com a carinha bicuda e meio corpo saído do bolso, bisbilhotados!” (OC, p.207). O derradeiro sol do tucano anunciava o “Desmedido momento”.

De volta para o avião, viagem de retorno, o Menino já não desvia seu olhar das nuvens, sendo estas de “branco esgarçamento”, compreendendo o “veloz nada”. Atravessando essas nuvens, mais uma vez num tempo limiar, no “entretempo”, abre-se espaço para a coexistência, no seio da memória, das boas e más lembranças, do que foi vivido na dor e no júbilo, tudo isso através do exercício transgressor do imaginar, que “afinava” a vida em sua infinitude de formas. O pensamento também se encontra num “entre-lugar”, espaço simbólico onde é possível construir a terceira margem, fazer conviver imanência e transcendência, mantendo a pulsão de vida necessária para levar ao cume da montanha, a pedra de Sísifo. “Na atividade vital, o que subsiste do movimento direto no movimento invertido, uma realidade que se faz através daquela que se desfaz.” (BERGSON: 2006, p.131). E no fazer-se e desfazer-se da vida, eis a percepção de que o bonequinho macaquinho não estava mais em seu bolso. Porém, à grande sensação de perda, sobrepõe-se o chapéu vermelho (encontrado pelo ajudante do piloto) que outrora o Menino, preenchido de tristeza e culpa, havia jogado fora. O macaquinho-menino se abre novamente ao “espaço em branco”, e lança-se ao voo da vida até não estar mais em seu bolso, tornando-se também ele o Macaquinho:

Não, o companheirinho Macaquinho não estava perdido, no sem-fundo escuro do mundo, nem nunca. Decerto, ele só passeava lá, porventura e porvindouro, na outra-parte, aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam. O Menino sorriu do que sorriu, conforme de repente se sentia: para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa. (OC, p.208).

Se ao perceber o movimento vital, o Menino adquire feições de sabedoria, “Súbita seriedade fazia-lhe a carinha mais comprida” (OC, p.208), o retorno do chapéuzinho vermelho de alta pluma é a afirmação de que, no centro desta pulsão vital, há a infância, o “só brincar” dos meninos na palma da mão da civilização. O desmedido momento ocorre assim num átimo, no “grão-nulo de um minuto”, o veloz nada necessário para a transformação:

E era o inesquecível de-repente, de que podia traspasar-se, e a calma, inclusa. Durou um nem-nada, como a palha se desfaz, e, no comum, na gente não cabe: paisagem e tudo, fora das molduras. Como se ele estivesse com a Mãe, sã, salva, sorridente, e todos, e o Macaquinho com uma bonita gravata verde – no alpendre do terreirinho das altas árvores...e no jeep aos bons solavancos...e em toda-a-parte...no mesmo instante só...o primeiro ponto do dia...dónde assistiam em tempo-sobre-tempo, ao sol no renascer e ao voo, 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. (OC, p.208)

A justa medida da vinda do tucano, a pontualidade racional do Tio, a existência circunscrita, limitada à tristeza, unem-se no “pensamor”⁸ do Menino, dando à luz o desmedido. E nele, tudo cabe: a Mãe, descrita em adjetivos iniciados pela consoante “s”, em ordem de tamanho (do menor para o maior), criando sonoramente uma continuidade e gradação da positividade de seu estado; o Macaquinho no alpendre, em tons de verde na gravata que alude ao Tio; os solavancos do *jeep* – “bons” – o iniciar do dia, anunciado pelo voo do tucano. “Só aquilo. Só tudo.” revela na simplicidade daqueles pensamentos, o mundo, que deixa de ser representação, visto do alto, de longe, como cartografia, e passa a ser vivido na plenitude dos seus contrários, no abismo pujante em que reside a criação do homem pelo homem. Sobre isso, analisa Leão:

O homem não vive a sua vida num sistema de possibilidades já preparado por sua teleologia biológica. Para existir, ele tem de projetar suas possibilidades no sistema de referências do mundo. Deve unir o que está dividido. Sintetizar o ambíguo, interpretando o que é bom e o que é mau para si. O homem deve cuidar de seu porvir, o que não pode nem necessita o animal (...). Mas futuro não é porvir. Porvir implica a integração no presente da impossibilidade de todas as possibilidades. É a presença da morte no presente. Por isso os animais não têm cuidado de si mesmos. Não se preocupam. Vivem sempre no paraíso. O homem vive expulso do paraíso porque deve projetar as possibilidades de seu ser a partir do porvir. (...) A transcendência de seus projetos se lhe dá na imanência dos limites de sua disposição afetiva. (LEÃO: 1971, p.55)

A pulsão de vida é alimentada pela consciência da morte e o único responsável pela elaboração de seu porvir, na interpretação de Leão sobre o mito, é o próprio ser humano. Em “As margens da alegria”, temos a narrativa de “queda”, do homem, na percepção de sua mortalidade e das margens que compõem a existência humana de fato - apartada do júbilo eterno oferecido pela ignorância do existir. Em “Os cimos” somos reconduzidos ao curso da existência pelo movimento ascensional, por essa transcendência dos projetos, impulsionada pela infância e sua capacidade de dizer, como afirmou Nietzsche, o “sagrado sim”, realizador da criação. Tal força criadora é revelada, inclusive, em trecho do Novo Testamento, presente no Evangelho de Mateus: “Naquele tempo, respondendo Jesus, disse: Graças te dou, ó Pai, Senhor do céu e da terra, que ocultaste estas coisas aos sábios e entendidos, e as revelaste aos pequeninos.” (Mateus, 11:25)

No conto inaugural destas *Primeiras histórias*, a alegria apresenta-se em sua potência vital até encontrar-se com suas margens, caráter imanente da existência; na

⁸ Referência a termo presente no conto “Substância”, também de *Primeiras histórias*, página 190 da presente edição.

narrativa última, as margens se abrem, simbolizando o movimento infinito da vida, percebido apenas pela criança. “Ah, não. Ainda não...” (*OC*, p.209), diz o Menino para o Tio, quando este afirma terem finalmente chegado. A vida é eterna travessia e o Menino, dotado de reconhecimento do mistério da vida, entre sorrisos e enigmas, sabe sem saber. Dessa forma, a alegria se ensaia em forma de revelação pela natureza, e será reafirmada como o ensinamento maior de Dito, no processo de elaboração da existência, há muito margeada, de Miguilim. Como finalização das imagens que compõem o sumário de “Os cimos” temos o tucano voando em direção ao sol, agora já todo visível, presente, no céu. Retomando Camus, o homem em núpcias com a natureza é a busca pelo reencantamento do mundo, propondo um olhar inaugural sobre as coisas: “Sempre soubera que as ruínas de Tipasa eram mais jovens que os nossos andaimes e os nossos escombros. Nelas, o mundo recomeçava todos os dias a meio de uma luz sempre nova.” (CAMUS apud MATHIAS: 1975, p.34,).

CAPÍTULO 2 - DA MARGEM AOS CIMOS: MIGUILIM, O MENINO-ROSA

*As coisas não querem ser mais vistas por pessoas razoáveis:
Elas desejam ser vistas de azul –
Que nem uma criança que você olha de ave.
Manoel de Barros, “Livro das ignoranças”*

*Gozar a revelação do literal, a estupefação daquilo que é: a rose is a rose is a rose is a rose is a rose
Goethe apud Eco, “Sobre o símbolo”*

Dois epígrafes inauguram o livro *Manuelzão e Miguilim*, que inicia a saga *Corpo de Baile* (1956) em sua nova configuração a partir da 3ª edição. Uma delas é de Ruysbroeck o Admirável, e diz: “Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe.”. Como já foi visto, as epígrafes, em geral, a despeito de seu papel norteador, configuram-se na obra de Guimarães Rosa como enigmas, que, no entanto, por mais insolúveis que sejam (e talvez por tal razão) ajudam a inserir o leitor naquilo que é próprio da literatura rosiana: o homem como mistério. Em se tratando da epígrafe citada, esta parece situar o ponto de partida da saga e seu condutor originário; aquele que contempla e é dotado da palavra poética e por isso mesmo reveladora: Miguilim. Este menino, juntamente com outros personagens já mencionados na introdução deste trabalho – o louco, a criança, o vaqueiro, o velho – marginalizados na chamada “vida real”, porém protagonistas na cosmogonia de Rosa, parecem ser os únicos capazes de contemplar e nomear, “gozar a revelação do literal”, extrapolar o razoável do olhar.

Neste sentido, a condição de marginais coloca esses personagens no espaço-limite, numa espécie de fronteira que os faz seres “daqui e de lá”, instaurando a figura do estrangeiro: “Aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. (...) é capaz de olhar as coisas como se fosse a primeira vez e de viver histórias originais.” (PEIXOTO in NOVAES: 1988, p.363). O que não é do lugar, mas que está sempre vindo a ser constitui também a condição do viajante. Sobre isso, afirma Benedito Nunes:

Para Guimarães Rosa não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e a conhece mediante a ação da poiesis originária, dessa atividade cuidadosa que nunca é tão profunda como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra de que fala Heidegger. (NUNES: 1976, p. 179)

Dentro da cosmogonia rosiana, a criança é muitas vezes a bússola desta travessia. Se o homem é a viagem, segundo interpretação de Nunes, a infância é o ápice desta condição, e a criança, o estrangeiro por excelência. Quando Riobaldo menino faz sua travessia pelo Rio São Francisco pela primeira vez, quem está ali, na figura mítica de um barqueiro, cuja função é justamente auxiliar a travessia, é Diadorim menino. Diadorim é iniciador de Riobaldo no curso da existência, trazendo consigo toda tensão dos contrários que nela reside. “Foi um fato que se deu, um dia se abriu. O primeiro.(...) Foi o menino quem me mostrou.” (ROSA: 2001, p. 116 e 120). O fazendeiro Cara-de-bronze delega a viagem para descobrir o “quem das coisas” ao vaqueiro Grivo, cuja aparição primeira se dá em *Campo Geral* como um menino bem pobre e simples, das “palavras sozinhas”, aquele que possui o dom da palavra poética, contendo em seu nome uma referência mítica (Grivo – Grifo, animal mitológico, mutável por natureza) e que, mesmo sendo um adulto em *Cara-de-bronze*, carrega em sua palavra e em seu olhar a infância potencial. A infância desempenha assim função mediadora, de ordenação cósmica, e nos remete novamente à epígrafe introdutória de Galeano: é ela nossos olhos diante da imensidão do mar.

Refletindo sobre o motivo infantil em Rosa, Henriqueta Lisboa afirma:

“O *eu profundo* de Rosa, o eu confuso, inexplicável e original de que fala Bergson, e não apenas o eu superficial, claro, impessoal, formado pela experiência, é de natureza infantil, instintiva, emotiva (...) a estranheza diante do universo, como se cada dia fosse um primeiro dia (...)”. (LISBOA: H. p.134 /135, 1994)

E continua:

Há uma aura de tresloucada candura ao longo de suas páginas as mais realistas. A alegria das coisas amanhecidas, a descoberta da natureza, o despontar do pensamento através de palavras anteriores à lógica, a trepidação dos diálogos, o fluxo e refluxo dos monólogos, o jogo das metáforas, a própria filosofia matreira dos primitivos, personagens de sua predileção, os quais devem o que pensam ao que veem, tocam e degustam, as fontes ocultas do magma em potencial, o bárbaro e o primevo, tudo isso remonta à infância do autor, tudo isso demonstra sua faculdade de prolongar a infância. (LISBOA: 1994, p.134)

Assim se revela o protagonismo da infância em “*Campo Geral*”: instintivo na elaboração da linguagem, poético em seu olhar inaugural sobre o real precário que cerca Miguilim, transgressor na capacidade de construção da experiência vital por meio do imaginário. Esta noção de prolongamento da infância, apontada por Lisboa, fortalece a ideia de uma infância transbordante, que não se encerra nos protagonistas, mas confere o tom às narrativas em que se apresenta, trazendo a todo o momento, a estupefação diante do “móvel mundo”.

Nessa elaboração do homem humano como ente movente, travessia é, como já sabido, palavra-chave em Guimarães Rosa; não apenas por todos os possíveis sentidos relativos ao ser que racionalmente poderíamos aferir, mas principalmente como requintada estratégia narrativa, capaz de costurar existências, cruzar caminhos, extrapolar os limites de atuação dos personagens, materializando a complexidade da travessia na e pela linguagem. *Primeiras estórias* salienta isso pela trajetória do Menino, da margem aos cimos, perpassando outras estórias. Em *Corpo de Baile*, os deslocamentos entre narrativas contribuem para dar contorno e movimento a este corpo, e de certo modo, apontam para a insuficiência da própria ficção de abarcar a existência de determinados personagens em um único universo ficcional. No caso de Miguilim, podemos afirmar que não só sua travessia extrapola *Campo Geral*, sendo retomada em *Buriti*, narrativa final de *Corpo de Baile*, como sua existência parece mover-se, como aparições, de modo uno e ao mesmo tempo variado, para as demais crianças protagonistas de *Primeiras estórias*, todas elas viajantes, a face estrangeira do destino dos homens. Diz o narrador em *Buriti*: “Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar (...). Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (ROSA: 2001, p.117).

“Miguilim não era do Mutúm”⁹. (CG: 2001, p.30). *Campo Geral* já em seu título apresenta o espaço singularizado, instaurador da atmosfera mítica, e tem como protagonista “um certo Miguilim”. Esta alcunha é bastante significativa na medida em que reforça duplamente sua indefinição através do artigo e do pronome indefinidos, e do próprio nome, no diminutivo, agregando tom afetivo, mas também de um “sub-nome”, como um apelido. E de fato, Miguilim é o único a não possuir um nome oficial:

Mentira! Você, mente, você vai pro inferno! – dizia Drelina, a mais velha, que nada pedia e tinha ficado de parte.

– Não vou, eu já fui crismado. Vocês não estão crismados!

– Você foi crismado, então como é que você chama?

–Miguilim...

– Bobo! Eu chamo Maria Adrelina Cessim Caz. Papai é Nhô Bernardo Caz! Maria Francisca Cessim Caz, Expedito José Cessim Caz, Tomé de Jesus Cessim Caz... você é Miguilim Bobo... (CG, p.32)

O estranho em Miguilim vai assim se delineando já em sua apresentação, pelo caráter genérico de sua identidade, que, além de diferenciá-lo de todos os membros da

⁹ A partir de agora, todas as citações referentes a *Campo Geral* serão referentes à presente edição da Nova Fronteira, 2001, e serão referidas com a abreviatura CG.

família, nos leva a pensar que na verdade não é o ritual religioso ou laço familiar – ambos agentes externos -, mas sim o percurso existencial de Miguilim na narrativa, o que de fato, atribui sua identidade, a qual será mencionada pela primeira vez em “A história de Lélío e Lina” e reafirmada em “Buriti”: Miguel Cessim Cássio. A epígrafe de Ruysbroeck, referida anteriormente, contribui para esta reflexão, já que de fato será dado aquele que contempla – Miguilim – um nome novo.

Uma das primeiras informações que temos a seu respeito é o lugar que habita – “ponto remoto, no Mutúm” (CG, p.27) - e uma viagem feita aos sete anos. Ainda, um pouco mais adiante, sabemos que o Mutúm sequer é seu lugar de origem, e que viera de ponto mais remoto – Pau-Rôxo – cujas lembranças se dão quase em estado primitivo, de sonho. Dentre essas lembranças, a do peru é significativa: “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 estória.” (CG, p.30). Sendo uma das imagens fundamentais em “As margens da alegria”, a aparição do animal como recordação de Miguilim reforça o lugar genesiaco do Menino, mitificado ao se tornar importante como uma estória e, portanto, transmissível. Desse modo o estrangeiro vai se delineando em Miguilim também pelo seu entrelugar, percebido até aqui pela itinerância territorial, incluindo o território da memória.

Na elaboração desta ideia do viajante, o espaço então se torna elemento essencial da narrativa, agente transformador e alvo de transformação: “A gente é no sertão.” (p.106); anuncia Dito, condicionando a existência daqueles personagens como intrínseca ao espaço. Mais do que seres de ficção, os personagens de *Campo Geral*, (e da obra de Guimarães Rosa como um todo) são seres do sertão, feitos desta matéria, margeados por ela, libertos também por ela. O sertão de Miguilim é vasto e ao mesmo tempo preenchido pelo perigoso do viver, numa existência já conhecedora das margens: a extrema pobreza e falta de recursos, a violência e a opressão encarnadas principalmente na figura antagonista do pai, a perda, a morte, a ausência. É, portanto, pelo espaço que somos introduzidos à história dos seres daquele ponto remoto do mundo chamado Mutúm. Semelhante à estrutura narrativa do conto tradicional – que prontamente nos situa no espaço, tempo e personagens - já nas primeiras páginas sabemos que “era uma vez” um menino que morava com sua mãe, pai e irmãos; mais à frente vamos conhecendo outros personagens habitantes do espaço-casa, como “o tio

Terêz”, “A Rosa”, Vovó Izidra, bem como os bichos de estimação, todos nomeados, singularizados em sua função e existência tanto quanto os humanos:

“Tantos, os cachorros. Gigão – o maior, maior, todo preto (...) gostava de brincar com os meninos, defendia-os de tudo. Os três veadeiros brancos: Seu-Nome, Zé-Rocha e Julinho-d-Túlia (...). Os quatro paqueiros de trela (...)que nunca se separavam, pequenos e reboludos: Caráter, Catita, Soprado e Floresto. (...)Mas, para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo.” (CG, p.33-34)

“A substância unitária do todo: homens animais plantas coisas”(CALVINO, 1992, p.14) se faz presente aqui, no coexistir destes elementos, unidos a partir do olhar de Miguilim e seu narrador-cúmplice. Aliás, o modo como são apresentados alguns destes personagens, com o uso do artigo definido (como já mencionamos “o tio Terêz”, “A Rosa”, ou então “o Dito”, “o Grivo”) enfatiza a cumplicidade do narrador com o ponto de vista do menino. Perspectivado, também ele metamorfoseado em olhar e palavra de Miguilim, nomeia os personagens fazendo uso do artigo definido, reforçando no ato de nomeação dos seres o grau de penetração deste narrador, que apresenta os personagens a partir do parentesco e importância afetiva para Miguilim (Tio, vovó, Dito, Grivo, Pingo-de-ouro). Além disso, retomando a ideia do conto tradicional como estrutura basilar desta narrativa de fundação, é possível pensar no papel exercido por cada um destes personagens dentro da forma sistematizada por Propp (1928) - herói, antagonista, os doadores e auxiliares, etc – sendo, dessa maneira, singularizadas também por suas funções, como desenvolveremos adiante.

O narrador roseano é, portanto, primordial para o protagonismo da infância em Rosa. Nele não há distanciamento e pretensão de onisciência, mas interação e parceria. Não se exime de sua visão "de fora", mas está muito mais interessado em trazer à tona o pensamento, tornar vivo e se fazer existir no discurso e na mundividência dos personagens. Sobre isso, afirma Faria:

O segundo pilar da poética rosiana é o narrador. Nestas estórias originais avulta um narrador que é, ele mesmo, estranho e singular. Essencialmente dramático, quer esteja narrando como um narrador autêntico ou apenas periférico de 1ª pessoa, quer esteja narrando autoral ou personativamente em 3ª pessoa, ele sempre se deixa entrever, explícita ou implicitamente. Irresistivelmente, quase com premência, ele transborda pelas narrativas, que o concernem pessoalmente, não por serem autobiográficas, mas por serem, por assim dizer, *bioautográficas*, pois é a própria vida que a si mesma se escreve através do arrebatamento do narrar. (FARIA: 2005, p.6)

O transbordamento do narrador faz transbordar a infância. Para Bachelard permanece “(...) na alma humana, um núcleo de infância, uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética.” (BACHELARD: 1988, p.94). A atuação do narrador roseano em *Campo Geral* e nos demais contos analisados dá voz e substância a este núcleo de infância ao mesmo tempo em que essa infância alimenta o seu narrar:

Miguilim não gostava de pôr os olhos no escuro. Não queria deitar de costas, porque vem uma mulher assombrada, senta na barriga da gente. Se os pés restassem pra fora da coberta, vinha mão de alma, fria, pegava o pé. O travesseirinho cheirava bom, cheio de macela-do-campo. Amanhã ia aparar água de chuva, tinha outro gosto. Repartia com o Dito. O barulho da chuva agora era até bonito, livre do moame do vento. Tio Terêz não tinha se despedido dele. Onde estava agora o Tio Terêz? Um dia, tempos, Tio Terêz o levava à beira da mata, ia tirar taquaras. **A gente** [grifo *nosso*] fazia um feixe e carregava. (CG, p.50)

O arrebatamento do narrar de que trata Faria manifesta-se neste trecho pelo atravessamento de sensações, desejos, lembranças e sentimentos que se passa em Miguilim e são abarcadas pelo narrador, interessado em transmitir no átimo de um segundo, tudo o que se passa com o menino ao se deitar para dormir. E neste processo não importa a mera descrição e representação da ação para o desenrolar da narrativa, e sim o partilhamento dos pensamentos e sentimentos de Miguilim, traduzidos num fluxo narrativo descontínuo, livre, coerente ao seu movimento interno, capaz de abranger desde a percepção mais concreta até o anseio mais íntimo. O tempo é o do agora e, como afirma Machado, “O tempo do agora é o tempo de presentificar, atualizar (...) um universo atemporal, mítico, por meio da experiência pessoal – o agora do sujeito – de escuta, vivência e apreciação de uma história, de uma obra de arte, de um símbolo.” (MACHADO: 2004, p.22). Em outras palavras, a instauração do tempo presente faz com que não apenas saibamos o que se passou na cabeça e coração de Miguilim, mas que vivamos o medo do escuro e o cheiro de macela-do-campo e o barulho da chuva e o desejo de partilhar a água com Dito e a tristeza e preocupação por Tio Terêz. Nesta narrativa personativa ¹⁰, ele – Miguilim – torna-se “a gente” e a cumplicidade com o narrador alcança o grau da unidade. Somos todos Miguilim.

Com esta relação de cumplicidade, retomamos a metáfora da infância como bússola da travessia do homem humano. Por intermédio do narrador, somos conduzidos pela

¹⁰ Termo utilizado por Ronaldo de Melo e Souza em *A saga rosiana do sertão*.

infância refundadora da relação homem/mundo, através do olhar inaugural de Miguilim, em constante apreensão de sentidos, sempre desejoso do “mais”, encontrado no próprio homem integrado à natureza: “Miguilim queria ver mais coisas, todas, que o olhar dele não dava.” (p.86).

Neste processo, de (re) elaboração do homem no cosmos, não há lugar para o pecado tal qual concebido. Sobre seus personagens, é o próprio Rosa quem diz:

A gente do sertão, os homens de meus livros (...) vivem sem a consciência do pecado original; portanto não sabem o que é o bem e o que é o mal. No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis. Como critério, ele tem apenas sua inteligência e sua capacidade de adivinhar. Nada mais. (...) Às vezes não se encontram as palavras que se está sentido dentro de si mesmo. (ROSA: 1994, p.58)

De fato, no sertão de Rosa, a aprendizagem do bem e do mal se dá no próprio homem, não fora dele. “No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo.”(CG, p.29). Miguilim relaciona-se a este saber de adivinhação, instintivo, apreendido em sua relação com os animais, o vento, a chuva, as pessoas. Necessita do outro para a elaboração da experiência de ser, e a noção de outro aqui é expandida para todos os seres; sem distinção, todos eles dizem algo sobre a condição de estar no mundo. Assim, se é tempo de esperança, vem o vagalume, o cantar do pássaro, a vida brotante; se é tempo de tristezas, tudo em redor grita, geme, morre:

Queria que tudo fosse igual ao igual, sem esparme nenhum, nunca, sem espanto novo de assunto, mas o pessoal da família cada um lidando em suas miúdas obrigações, no usozinho. (...) Porque a alma dele temia gritos. No sujo lamoso do chiqueiro, os porcos gritavam, por gordos demais. Todo grito, sobre ser, se estraçalhava, estragava, de dentro de algum macio miolo – era a começão de desconhecidas tristezas. O quirquincho de um tatu caçado. O afurão dos cachorros, estrepolindo com o tatu em buraco. (CG, p.71)

Na elaboração do bom e do mau instaura-se em Miguilim aquilo que Merleau-Ponty denomina “dignidade ontológica do sensível” (NOVAES: 1988, p. 16). O sentir torna-se meio e forma de conhecimento, de distinção, de sabedoria. Miguilim sabe não sabendo. Porém, retomando Rosa, como “às vezes não se encontram as palavras que se está sentido dentro de si mesmo”, o menino procura a todo tempo, na boca do outro, a palavra que dê contorno ao seu sentir. É assim ao vivenciar o dilema da carta que Tio Terêz, ao encontrá-lo na floresta, pede que entregue à mãe:

—“Dito, como é que a gente sabe certo como não deve fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo? – A gente sabe, pronto.” (...)Zerró e Julim perseguiam atrás das galinhas- d’angola. Tomezinho jogou uma pedra na perna do Floresto (...). Tomezinho teve de ir ficar de castigo (...) – “Rosa, quando é que a

gente sabe que uma coisa que vai não fazer é malfeito? É quando o diabo está por perto. (...) A Rosa estava limpando açúcar, mexendo no tacho (...) “Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?” – “Ah, meu filhinho, tudo o que a gente acha muito bom mesmo de fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito...(...) O vaqueiro Salúz aparecia tangendo os bezerros, as vacas que berravam acompanhavam. Vaqueiro Salúz vinha cantando bonito, ele era valente geralista. A ele Miguilim perguntava. “- Sei se sei, Miguilim? Nisso nunca imaginei. Acho quando os olhos da gente estão querendo olhar para dentro só, quando a gente não tem dispor para encarar os outros, quando se tem medo das sabedorias...Então, é mal feito.” (CG, p86 - 87)

O questionamento moral que Miguilim se coloca, entregar ou não a carta de Tio Terêz à sua mãe, é atravessado pelas imagens cotidianas do sítio, do trato com os animais, do fazer do doce, da chegada da boiada. O olhar da infância é atento a tudo. E a pergunta toma proporções simbólicas, pois se torna única cada vez que pronunciada pelo menino-poeta. As respostas, por sua vez, evidenciam a tensão dos contrários e o lugar ocupado por cada personagem no sertão-mundo. Na palavra da cozinheira Rosa, a maldade liga-se com algo fora de nós, ao diabo, à tentação ligada à culpa; para a mãe, qualquer indício de prazer e transbordamento de alegria é sinônimo de malfeito; já para Dito, a gente apenas sabe, sem amarras de nenhum juízo. No fundo Miguilim desconfia que seja assim mesmo como afirma Dito, na medida em que pensa com o coração e constrói sua moral a partir de seus sentimentos e dos sentimentos apreendidos do mundo. Na fala do vaqueiro Salúz, as palavras de Dito encontram eco e tomam corpo, desconstruindo a noção de pecado, instaurada na polarização corpo/alma, prazer/abnegação. A existência de Miguilim é assim perpassada tanto pelo entusiasmo da vida por ela mesma, mediado por personagens também “estrangeiros” - como o Dito, o vaqueiro Salúz, Seo Aristeu, o Grivo - quanto pela sombra do pecado, restrita especialmente ao universo dos adultos representados pelos personagens que atuam no espaço-casa, e que mantêm uma relação bipartida com o cosmos. Assim, Miguilim convive com a noção de pecado, aprendendo as crenças e os rituais de reza para que a chuva passe, para que a doença sare, para que o mau não venha. Porém não partilha, de fato, da culpa carregada pelos adultos; ao contrário, o narrador nos faz vivenciar a convivência do menino com a devoção dos adultos ao mesmo tempo em que ratifica sua relação estranha aquilo tudo:

- P'ra rezar, todos! – Drelina chamava.(...) Agora não faltava nenhum, acerto de reunidos, de joelhos, diante do oratório. Até a mãe. Vovó Izdra acendia a vela benta, queimava ramos bentos, agora ali dentro era mais forte. Santa Bárbara e São Jerônimo salvavam de qualquer perigo de desordem, o *Magnificat* era que se rezava! Miguilim soprava um cisco da roupa de Rosa. Era carrapicho? Os

vaqueiros, quando voltavam de vaquejar boiadas de ruins matos, rente que esses tinham espinhos e carrapichos até nos ombros do gibão. O Dito sabia ajoelhar melhor? De dentro, para enfeitar os santos do oratório, tinha um colarzinho de ovos de nhambu e pássaro-preto, enfiados com linha, era entremeadado doutro e dum... (...) Se o povo todo se ajuntasse, rezando com essa força, desse medo, então a tempestade num átimo se esbarrava? Miguilim soprava seus dedos, doce estava, num azado de consolo, grande, grande. (CG, p.45)

Para vencer a chuva avassaladora, todos rezam, é imperativo e inquestionável. Miguilim participa da reza e o narrador ainda descreve o ritual com a certeza advinda da observação do menino. No entanto durante a reza Miguilim atém-se ao carrapicho na roupa depois de atravessar o mato, aos detalhes existentes no terço que envolve os santos, ao modo do Dito ajoelhar, ou seja, à beleza proporcionada pela “revelação do literal”. E ao final, em seus pensamentos ainda questiona aquilo tudo que está sendo feito naquele exato momento: se o povo rezasse, a chuva parava?

Desse modo passamos pela experiência sensível através do olhar refundador de Miguilim. Como um etnólogo, seu olhar busca os detalhes, atua nas brechas, interroga, tornando “(...) O invisível relevo e profundidade do visível” (PONTY apud NOVAES: 1988, p.14). Aos poucos vamos elaborando o que é apenas confirmado pelo doutor ao final da narrativa: a miopia simbólica do menino, reveladora de sua potência poética e, por isso, transgressora. Em artigo de Sérgio Cardoso (1988) são exploradas as diferenças, baseadas no pensamento de Merlau Ponty, entre ver e olhar. Para ele, a visão é totalizante, supõe e expõe significados, enquanto que o olhar “(...) não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento.” (CARDOSO: 1988, p.349). Nesse exercício de elaboração da existência, não há espaço para o julgamento do sentir, e o modo de se relacionar com o mundo é aceitar o bom que há no mau e o mau que há no bom. A infância-bússola vai guiando-nos através da “visão feita interrogação” (Idem, p.349), fazendo com que experimentemos sentimentos a princípio contraditórios e negativos: o desejo de morte daqueles que supostamente deveríamos amar, como o irmão mais velho Liovaldo: “Ah, quem então devia de adoecer, e morrer, em vez, porque é que não era, não ele, Miguilim, nem nenhum dos irmãozinhos, mas aquele mano Liovaldo, que estava distante dali, nem se sabia dele notícia, nem nele não se pensava?”(p.59); ou a alegria pela ausência do pai e da avó mesmo em face de um fato trágico: “(...)tinham achado o Patorí morto.(...)Pai largou mão do serviço todo que tinha (...) carecia de ir no Côcho, visitar Seo Deográcias, visita de

tristezas. Então, aquela noite, sem Pai nem Vovó Izidra, foi o dia mais bonito de todos.” (CG, p.104-105).

Retomando a análise do espaço como elemento que revela o sertão que há em cada um daqueles personagens, torna-se essencial atermo-nos às diferentes configurações espaciais de *Campo Geral* no intuito de perceber a instauração da criança no entre lugar, da infância como condição estrangeira de se estar no mundo. Sobre o nome “Campo Geral”, é o próprio Rosa quem diz ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizarri:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar ou cenário, jamais se diz um Campo Geral ou o Campo Geral, este Campo Geral; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de plano geral (do livro). (ROSA: 2003, p. 93)

Conforme palavras de Rosa, o estabelecimento do espaço se dá na singularização expressa no próprio título que o nomeia: “Campo Geral”. É este lugar mitificado, originário, o ponto de partida da saga do homem humano, que percorre todo “Corpo de Baile” em busca do existir. “Tudo o que é especificamente humano no homem é *logos*” (BACHELARD: 2000, p.8), afirma Bachelard, e tal afirmação parece encontrar eco na narrativa rosiana, onde o *sertão*-palavra, símbolo, multifacetado, – perto e longe, dentro e fora, imenso e minúsculo – situa o homem no cosmos e o coloca em contato consigo mesmo através do mistério. Este mistério, na narrativa inaugural de “Corpo de Baile”, é experimentado em plenitude por Miguilim, cujo olhar afirmativo sobre o Mutúm simboliza a positividade sobre a própria existência, mesmo em face de toda adversidade. Desse modo, como uma lupa, adentramos este Campo Geral, nos atendo ao ponto remoto habitado por criaturas feitas da mesma matéria daquele lugar. E, no entanto, somente Miguilim (e alguns de seus interlocutores) o habita como *espaço louvado*, para utilizar expressão de Bachelard:

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. (BACHELARD: 2000, p.19).

O Mutúm era bonito, não por um movimento de idealização, mas por ser o espaço que preenche de existência Miguilim e todos aqueles personagens, mesmo os que insistem em renegá-lo, como a própria mãe do menino, presa aos limites físicos impostos pelo ver:

Quando voltou pra casa, seu maior pensamento era que tinha a boa notícia para dar à mãe (...) – que o Mutúm era bonito...(…). A mãe não lhe deu valor nenhum, mas mirou triste e apontou o morro; dizia: - “Estou sempre pensando que lá por detrás

dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver”. (CG, p. 28)

Adentrando ainda mais, percebemos que a atuação de Miguilim se dá em três *loci* distintos, mas que se complementam. São eles: a casa, lugar da solidão, da opressão e do silêncio; a mata, constituída do não-sabido e por isso perigosa, o lugar do medo, mas também do exercício da coragem. E o quintal, o campo aberto, lugar do refazimento, da criação, do brincar; o “espaço em branco” onde ele verdadeiramente aprende e partilha a experiência de ser.

Em seu estudo sobre a poética do espaço, Bachelard dedica um capítulo à casa, atribuindo-lhe o status de “nosso canto do mundo, (...) nosso primeiro universo” (BACHELARD: 2000, p.24), e se empenha em analisá-la como “uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem.” (Idem, p. 24). No entanto, na composição da criança como ser estrangeiro, a casa, tal qual se apresenta em *Campo Geral*, é na verdade, estranha a Miguilim e avessa aos seus devaneios. É como se no mesmo espaço-casa convivessem o ver – limitador, regido pela descrição, marcado pelo signo da falta – e o olhar – libertador, atuante nas brechas, poético. Sob o campo do primeiro se incluem principalmente o pai, a mãe e Vovó Izidra. O pai, principal figura antagonista da narrativa, preenchido de silêncio não pelos devaneios, mas pela amargura, ratifica um poder patriarcal, violento; seu sertão é miserável, é feito do trabalho que mata aos poucos todos os dias e não há espaço para o prazer:

-“Diacho, de menino, carece de trabalhar, fazer alguma coisa, é disso que ele carece!” – o Pai falava, que redobrava: xingando e nem olhando Miguilim. Mãe o defendia, vagarosa, dizia que ele tinha muito sentimento. – Uma pôia! - o Pai desabusava mais. - “O que ele quer é ser sempre mais do que nós, é um menino que despreza os outros e se dá muitos penachos. Mais bem que já tem prazo para ajudar em coisa que sirva, e calejar os dedos, endurecer casco na sola dos pés, engrossar esse corpo!”. Devargazinho assim, só suspiro, Mãe calava a boca. E Vovó Izidra secundava, porque achava que, ele Miguilim solto em si, ainda podia ficar prejudicado da mente do juízo. (CG, p.126)

Neste trecho, temos a extrema brutalidade com que se refere ao filho, desejoso de castigá-lo com a transmissão de seu duro trabalho (literalmente a ideia de “colocar o menino nos eixos” pressupõe transformação física deformadora do ser). O verbo carecer tem em seu complemento o trabalho utilitário e servil. Não vislumbra o pai outra resposta ao meio hostil a não ser a própria hostilidade. Tal atitude é contrastada com a mansidão da mãe que, no entanto, não demonstra transgressão, mas submissão e, portanto, é mantenedora da violência. A própria descrição da atitude da mãe reforça a violência marcada pelo silêncio:

“Devagarzinho”, “suspiro” contrastando com “calar a boca”. A mãe compreende e até por vezes partilha do olhar poético de Miguilim, mas isso sempre se dá na ausência do marido:

Miguilim de repente começou a contar estórias, tiradas da cabeça dele mesmo. (...) Essas estórias pegavam. Mãe disse que Miguilim era muito ladino, depois disse que o Dito também era. Tomezinho desesperou, porque Mãe tinha escapado de falar no nome dele; mas aí Mãe pegou Tomezinho no colo, disse que ele era um fiozinho caído do cabelo de Deus. Miguilim que bem ouviu, raciocinou apreciando, por demais. Uma hora falou com o Dito – que Mãe às vezes era a pessoa mais ladina de todas. (CG, p.104)

O devaneio é vivido na companhia das crianças e dos sujeitos que não pertencem ao âmbito da casa, como Luisaltino e Tio Terêz, mas que margeiam a vida da Mãe, deixando rastros de afeto. Na presença do pai, porém, não há devaneio, tampouco na presença da avó (“únicos a beber café amargo”), figura mantenedora da ordem e dotada de uma aura de antiguidade que lhe confere um poder ancestral sobre a casa:

E tanto, até o pai parecia ter medo de Vovó Izidra. Ela era riscada magra, e seca, não parava nunca de zangar com todos, por conta de tudo. Com o calor que fizesse não tirava o fichú preto. – “Em vez de bater, o que deviam era de olhar pra saúde desse menino! Ele está cada dia mais magrinho...”.(...)Vovó Izidra pegava a almofada, ia fazer crivo, rezava e resmungava, no quarto dela, que era o pior, sempre escuro, lá tinha tanta coisa que a gente não pensava; Vovó Izidra quase vez nenhuma abria a janela, ela enxergava no escuro.(CG, p.36)

A dureza de Vovó Izidra não diz sobre uma vilania, porém ratifica a dureza do ver, da aceitação das leis do mundo baseadas na dicotomia corpo/alma, razão/emoção. Em estudo sobre mitologia poética, Frye (2000) afirma que os gêneros literários derivam do mito da busca. Refletindo sobre a ideia do viajante, podemos afirmar que essa busca se concretiza no movimento próprio da viagem, maior representação da ânsia do sujeito pela procura, visto que este se coloca a caminho na busca do ser em si. No entanto, embora para a literatura rosiana o curso da existência tome forma na travessia, nem a todos os homens é dado o ímpeto da viagem. Assim é com a avó e especialmente com o pai de Miguilim, cujo antagonismo feroz se constrói justamente na incapacidade de se colocar em estado de viagem, mesmo, e principalmente, pela imaginação. Ao contrário de Miguilim, que a cada experiência vital, seja ela feliz ou trágica, consegue inventar e se reinventar como ser capaz de elaborar outros mundos e de seguir em frente, carece o pai da infância-bússola, falta-lhe o olhar estrangeiro, capaz de dotar as coisas e a existência de novas possibilidades. Assim, sua existência vai se atrofiando de tal forma, que seu desfecho no suicídio é a própria negação do ser.

Podemos afirmar desse modo que a relação afetiva com o espaço da casa em Miguilim se dá também nas margens, ou melhor, nos cantos, para utilizar termo de Bachelard. “Todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa.” (Idem, p.145). Adaptando esta imagem, pensando no canto como lugar do refúgio, o pequeno que pode tornar grande aquele que ali está, temos na casa dois cantos: o tamborete e a cama.

Os irmãos já estavam acostumados com aquilo, nem esbarravam mais dos brinquedos para vir ver Miguilim sentado ali no tamborete, à paz. Só o Dito, de longe, distante, pela porta, espiava leal. (...) De ficar botado de castigo, Miguilim não se queixava. Deixavam-no, o ruim se acabara, as pernas iam terminando de doer, podia brincar de pensar, ali, no quieto, pegando nas verônicas que tinha passadas por um fio, no pescoço. (CG, p.36)

“Quem ficava mais vezes de castigo era ele, Miguilim” (CG, p.38) e o tamborete é o lugar oficial da pena. Contudo, o que deveria ser punição torna-se para o menino, um refúgio diante da animosidade do restante da casa. Ali é possível refazer-se; não só a dor física se acaba, como o estado de viagem se mantém e ele pode, ainda com Bachelard, “viver a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (Idem, p.25). O canto-tamborete é um lugar de elaboração da existência e também da transgressão, já que, a despeito de todas as proibições ditadas para o castigo, os irmãos, em especial, o Dito, conseguem desviar-se e também, em certa medida, partilhar daquela solidão do sonho, seja com um olhar à distância, uma fala sussurrada, um copo de água trazido às escondidas.

Já a cama, canto dentro do quarto (por si só um refúgio) diz respeito a uma solidão partilhada com aquele que é o maior cúmplice de Miguilim, seu irmão Dito. Entre os dois, no escuro do quarto, no leito tosco e pobre, são partilhados os medos, as angústias, sempre mediados pelas palavras de “Dito, menor, muito mais menino, e sabia adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. (...) O saber do Dito, de saber e entender, sem as necessidades.” (CG, p.98):

Miguilim e Dito dormiam no mesmo catre, perto da caminha de Tomezinho. Drelina e Chica dormiam no mesmo quarto de Pai e Mãe.
- Dito, eu fiz promessa, para Pai e Tio Terêz voltarem quando passar a chuva e não brigarem, nunca mais...” – Pai volta. Tio Terêz volta não.” “- Como é que você sabe, Dito?” “- Sei não. Eu sei. Miguilim, você gosta de Tio Terêz, mas eu não gosto. É pecado?” “ – É, mas eu não sei. Eu também não gosto de Vovó Izidra. Dela, faz tempo que eu não gosto. Você acha que a gente devia de fazer promessa aos santos, pra ficar gostando dos parentes?” “ – Quando a gente crescer, a gente gosta de todos.” (...) “ - Dito, se de repente um dia todos ficassem com raiva de

nós (...) eles podiam mandar a gente embora, , no escuro, debaixo da chuva, a gente pequenos sem saber onde ir?” “- Dorme, Miguilim. Se você ficar imaginando assim, você sonha de pesadelo.” “- Dito, vamos ficar nós dois, sempre um junto com o outro, mesmo quando a gente crescer, toda a vida?”“ – Pois vamos. (CG, p.50)

Dito carrega em seu nome o dom da anunciação, a palavra revelada, dita pela primeira vez. Traz consigo, portanto, um ofício sacerdotal, de escuta e revelação da verdade da vida para Miguilim. “Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida (...) precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade.” (CG, p.98). A certeza colocada a respeito do retorno do Pai e Tio Terêz aponta para uma compreensão geral da vida que faz Dito transitar entre o universo da infância e o adulto, sem, no entanto, representar uma criança “adultizada”. “O Dito parecia uma pessoinha velha, muito velha em nova.” (CG, p.124). Ele representa o saber que aceita o mistério como condição vital e isso faz dele *figura doadora* (PROPP, 2010) na jornada de Miguilim, uma vez que por trás da aparente fragilidade do corpo – “O Dito era menor (...) (CG, p.35)” – encontra-se a grandeza do aconselhar, no sentido trabalhado por Benjamin: “Aconselhar é menos responder a uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando. (...) O conselho tecido na substância da vida tem um nome: sabedoria.” (BENJAMIN: 2012, p.216).

Em seu estudo sobre o conto maravilhoso, Propp, ao definir sua composição estrutural, a despeito das infinitas variantes, nos mostra que no momento denominado *situação inicial* há, além da definição espacial e temporal, a relação do herói na família e sua motivação para a saída da casa. No caso, o desejo da viagem move o herói-Miguilim, a sede pelo mais, impulsionada pelas forças contrárias existentes muitas vezes na própria casa, as quais o menino precisa enfrentar para sobreviver. E apesar de toda potencialidade transgressora que já carrega em si, ao longo da jornada o herói é também ajudado, bem como precisa ser encorajado, desafiado. É neste sentido que aproximamos Dito do *doador* proppiano. Com esta associação, não é nosso intuito (tampouco hipótese) aplicar à narrativa de *Campo Geral* a forma analisada por Propp, mas sim atentar, mais uma vez, para seu caráter de saga, narrativa única e ao mesmo tempo universal, transmissível. Em sua metodologia de trabalho, Propp desmembrou a estrutura do conto em sete papéis ou personagens fixos: o herói, o antagonista (ou agressor), o doador, o auxiliar, a princesa (ou seu pai), o mandante e o falso herói. Estes personagens distribuem-se em uma sequência

rígida presente nas narrativas: situação inicial, nó da intriga, intervenção dos doadores, retorno do herói. No caso de Miguilim, seu caráter estrangeiro indica uma jornada já iniciada, porém, é o espaço casa-quintal-floresta que abriga a aventura do menino na refundação do homem pela imaginação, e seu retorno é na verdade sua partida do Mutúm, o recomeçar da viagem, ratificando o estado movente do homem. Neste percurso, Dito doa a palavra revelada a Miguilim para que este consiga seguir acreditando no ditame da alegria, que só o olhar poético é capaz de sustentar.

A identificação e cumplicidade entre os irmãos se dá no reconhecimento do “papel” que cada um desempenha para a existência do outro: “- Dito, mesmo você acha, eu sou bobo de verdade?” “- É não, Miguilim, de jeito nenhum. Isso mesmo que não é. Você tem juízo por outros lados.” (CG, p.86). O não entender de Miguilim é potência criativa aos olhos de Dito, sendo somente a ele que o irmão mais novo destina sua palavra. Em contrapartida, Miguilim partilha as vivências para que se tornem também palavra dita: “Mas carecia de ficar sozinho com o Dito. Tinha aprendido o segredo de uma coisa, valor de ouro, que aumentava para sempre seu coração.” (CG, p.97). Há em Miguilim a urgência do olhar inaugural, a ânsia da palavra criante: “Eu espio a lua, Dito, que fico querendo pensar muitas coisas de uma vez, as coisas todas.” (CG, p.105). Em Dito, reina a plenitude de uma relação atemporal com a natureza telúrica, a certeza nas coisas incertas. A atuação de Dito possui tamanha densidade que ele transita pelo espaço-casa, é cúmplice de Miguilim na solidão dos cantos, e é também pertencente ao quintal, na observação e celebração da vida em todas as suas formas. E sua morte, prenunciada por ele justamente ao afirmar o desejo pela vida, “Eu gosto de todos. Por isso é que eu quero não morrer e crescer, tomar conta do Mutúm, criar um gadão enorme.” (CG, p.110), vai se chegando aos poucos, paralela à bela imagem do presépio sendo construído dia após dia para celebrar o nascimento daquele que também vem para revelar. Morte e vida se cruzam na relação de Dito com o menino Jesus, ambos seres da anunciação. E a preparação para a chegada dessa morte revela o maior ensinamento que Dito deixa ao irmão: a capacidade de viver no entusiasmo mesmo diante da perda:

Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda a coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre por dentro!...(CG, p.119).

A coragem que a vida quer da gente, como diz Riobaldo, é alimentada pela alegria de viver, compreendendo também na morte a festa da vida como possibilidade de recomeço,

não em uma existência para além-mundo, mas nas forças vitais que a compõem. A alegria reconhecida mesmo em suas margens retoma o movimento ascensional do Menino, gênese da viagem do homem humano. Já no leito de morte, Dito, ainda em seu papel de doador, pede que Miguilim lhe conte uma estória, como forma de situar o irmão em sua jornada. E de fato, assim como anunciado por Dito, os dois seguem juntos, “toda a vida”, mesmo quando Miguilim parece arrefecer-se: “Miguilim tinha sono. Às vezes vinha dormindo em cima do cavalo. Por tudo, tinha perdido mesmo o gosto e o fácil poder de inventar estórias. Mas, meio acordado, meio dormindo, pensava no Dito, sim.” (CG, p.131).

A capacidade de inventar estórias é o outro elemento-chave que faz de Miguilim estrangeiro. Não somente a relação espacial marca a condição movente que a infância revela; o viajante também se faz presente pela palavra que narra, pela voz do contador de estórias encarnado em Miguilim. A primeira narração do menino aparece para nós tão logo ele retorna da viagem de crisma em Sucurijú, lugar “por onde o bispo passava” (p.27). Ouve de um homem a descrição do Mutúm: “– É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” (p.27), e deseja compartilhar com a mãe, que, entretanto, se vê encerrada nos limites impostos pelo morro e não dá ouvidos à experiência partilhada pelo filho. Miguilim, ao contrário, contempla aquele lugar, todo ele pedra, e prefere a fala do moço, justamente pelo seu modo de dizer:

Achava que o moço que tinha falado aquilo era que estava com a razão. Não porque ele Miguilim visse beleza no Mutúm – nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum. (CG, p.29)

Neste pequeno trecho, entendemos que o saber em “Campo Geral” não é exaltado em definições calcadas nas delimitações da razão, mas por algo que se expressa na forma. Miguilim se interessa pelo próprio fazer poético, que é o fazer inventivo de seu modo próprio de fazer e extrai dele suas reflexões e pensamentos sobre o mundo. Segundo Pareyson a dicotomia forma/conteúdo sequer deveria ser cogitada na medida em que toda operação humana é **ao mesmo tempo** [grifo nosso] pensamento, moralidade e formatividade. No caso específico da arte, “pura formatividade” (PAREYSON: 1993, p.26), “(...) o formar é intencional e predominante, porque nela se forma por formar, e o pensamento e o ato se acham subordinados ao fim específico da formação.” (1993, p.26). Assim, quando Miguilim prefere o modo de dizer do homem, é uma escolha formal que traz

à tona o pensamento de se viver o mundo no entusiasmo, maior aprendizado vivido pelo menino em sua trajetória.

Ao retornar da viagem, além de contar à mãe a respeito do Mutúm, Miguilim também narra histórias para os irmãos, na tentativa de suprir a falta dos presentes:

– Que é que você trouxe para mim, do S’rucuíú? – A Chica perguntou.

– Trouxe esse santinho...

Era uma figura de moça, recortada de um jornal.

– É bonito. Foi o Bispo que deu?

– Foi.

– E p’ra mim? E ’ra mim? – reclamavam o Dito e o Tomezinho.

Mas Miguilim não tinha mais nada. Punha a mãozinha na algibeira: só encontrava um pedaço de barbante e as bolinhas de resina de almêcega, que unvara da casca da árvore, beira de um ribeirão.

– Estava tudo num embrulho, muitas coisas... Caíu dentro do corgo, a água fundou... Dentro do corgo tinha um jacaré grande...

– Mentira. Você mente, você vai para o inferno! – dizia Drelina, a mais velha, que nada pedira e tinha ficado de parte. (CG, p.32)

Há neste trecho dois elementos concernentes ao ato criativo de contar estórias: um deles trata do que Benjamin afirma ser um duplo movimento do narrar, que abarca a tradição e o novo; outro diz respeito à relação entre a mentira e a verdade.

Sobre o primeiro, ao refletir sobre a figura do narrador (BENJAMIN, 2012), Benjamin os tipifica em dois grupos essenciais que a tradição oral em seu processo histórico tratou de interpenetrar: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. Afirma o filósofo:

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se tivermos presentes ambos estes grupos. “quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (...). De fato, ambos estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas linhagens de narradores. (...) A extensão real do reino narrativo só pode ser compreendida se levarmos em conta a íntima interpenetração destes dois tipos arcaicos. (...) No sistema corporativo (**medieval**) associava-se o conhecimento de terras distantes, trazido para casa pelo homem viajado, ao conhecimento do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (p.214-215)

O estrangeiro em Miguilim está em sua força como narrador viajante, em sua atuação no espaço pela palavra que funda e refunda existências. “Existir e viajar se confundem” (NUNES: 1976, p.175), afirma Nunes, porque em viagem se dão “processos de abertura do espaço, concomitante ao desvendamento do mundo” (Idem, p.174). Na Odisseia, a experiência daquela aventura é vivida e partilhada ao mesmo tempo pelo marinheiro Ulisses, bem como por Penélope, figura “sedentária”, a que permanece, tecendo e

destecendo diariamente o tecido da vida. Na elaboração da existência pela imaginação, o estatuto de verdade, calcado na pretensão de totalidade que os fatos trazem consigo, cai por terra. “Eu vos passo a história que um velho me contou. Eu não posso jurar que seja verdade, mas vocês sabem tanto quanto eu que nada se parece tanto com a mentira quanto a verdade.” (MATOS: 2005, p.17). Esta fala, espécie de introdução encantatória utilizada por muitos contadores de histórias, questiona o saber totalitário, aquele que não admite o mistério, e torna rarefeita a fronteira entre o que instituímos mentira e verdade. Miguilim não tem o intuito de enganar os irmãos, como julga Drelina. O que ele faz é transmitir a viagem pela ordem do “pode ser” e não do que já está como dado. Neste sentido, a estória é ela mesma um presente, assim como o provável anúncio sexual de mulher no jornal, transfigurado em santinha. Entramos aqui no estatuto da ficção, o discurso que amplia os sentidos e não os encerra em verdades absolutas:

Ficção e poesia visam ao ser, mas não mais sob o modo do ser-dado, e sim sob a maneira do poder ser. Sendo assim, a realidade cotidiana se metamorfoseia em favor daquilo que poderíamos chamar de variações imaginativas que a literatura opera sobre o real. (RICOUER apud MATOS: 2005, p.23).

Desse modo a infância vem a ser essa potência criativa que coloca o homem humano na fronteira, acolhendo o velho e o novo, o presente e o passado, a mentira e a verdade, o bom e o mau. Miguilim conta estórias e assim vai elaborando o mundo a seu redor, construindo sua moral na liberdade do ser-aí¹¹. É o que ocorre, por exemplo, quando ele passa por sua primeira experiência de perda, narrada em tom de lembrança pelo narrador:

Mas, para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo. Quando ele se escondia no fundo da horta, para brincar sozinho, ela aparecia, sem atrapalhar, sem latir, ficava perto, parece que compreendia. Estava toda sempre magra, doente da saúde, diziam que ia ficando cega. (...) Logo então, passaram pelo Mutúm uns tropeiros (...). Quando tornaram a seguir, o pai de Miguilim deu para eles a cachorra, que puxaram amarrada numa corda, o cachorrinho foi choramingando dentro de um balaio. (...) Miguilim chorou de braços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes. Alguém disse que aconteciam casos, de cachorros dados, que levados para longes léguas, e que voltavam sempre em casa. Então ele tomou esperança: a Pingo-de-Ouro ia voltar. Esperou, esperou, sensato. (...)

–“Essa não sabe retornar, ela já estava quase cega...” Então se ela já estava quase cega, porque o pai a tinha dado para estranhos? Não iam judiar da Pingo-de-Ouro? Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava. Mas um dia contaram a ele a estória do Menino que achou no matos uma cuca, cuja cuca depois os outros tomaram dele e mataram. (...) Ele nem sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro. E chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu. (CG, p.34-35)

¹¹ Alusão ao conceito heidggeriano, mencionado por Benedito Nunes em seu artigo “A viagem”, 1976.

A semelhança entre Pingo-de-Ouro e Miguilim começa pelo lugar do estrangeiro ocupado de certa forma pela cachorrinha. Não era de ninguém, não pertencia a lugar específico, e se uniu a Miguilim pelo afeto e afinidade, mesmos sentimentos que movem o menino nas suas relações. Compreendia seus silêncios, sendo ela própria, também cúmplice de seus “cantos”. Além disso, a fragilidade física, também associada à cegueira, é um forte elemento de identificação com Miguilim, menino míope. Sem qualquer explicação, a cachorrinha é dada a estranhos pelo pai, numa imagem bastante forte, com Pingo-de-Ouro sendo arrastada contra sua vontade enquanto Miguilim vive a perda e o luto em prantos. Ao perder as esperanças sobre o retorno da cachorrinha, já praticamente cega, o narrador intercala os questionamentos de Miguilim (“Por que o pai a tinha dado? Não iam judiar da Pingo-de-Ouro?) com a possível fala de um adulto, representativo do senso comum (“Miguilim era tão pequeno, em poucas semanas se consolava”). No entanto esta perda – preparadora para a perda maior do irmão Dito – jamais seria esquecida, mas sim elaborada ao se tornar transmissível por meio da narrativa. E isso se dá somente quando contam a Miguilim outro caso de morte, caso da Cuca, e posteriormente quando Miguilim deseja contar essa estória ao irmão em seu leito de morte. –“Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” O Dito tinha alegria nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira.” (p.115). Pela estória a dor é partilhada, a vida se funde à narrativa e Pingo-de-Ouro torna-se Cuca, Dito torna-se Cuca Pingo-de-Ouro e a morte pode ser compreendida como uma experiência comum e transmissível.

A narração exprime uma extensão do campo da prática e impõe-se como laboratório do julgamento moral. A narratividade serve de propedêutica à ética. Na cintura irreal da ficção, estamos sempre a explorar novas maneiras de avaliar ações e personagens. As experiências de pensamento que orientamos no grande laboratório do imaginário são também explorações realizadas no campo do bem e do mal. Transvaliar ou desavaliar é também avaliar. (MONGIN apud MATOS: 2005, p.22)

Narrar como fundação de uma ética não se dá individualmente. A reflexão – pessimista, porém necessária – feita por Benjamin aponta para nossa perda da “capacidade épica de narrar” justamente pelo movimento de individuação que o imaginário burguês e os novos modos de produção industrial capitalista geraram nas relações humanas, a ponto de nos tornarmos pobres em experiência transmissível. Interessante que em sua análise sobre a obra de Leskov, escritor admirado por Benjamin justamente por, assim como Guimarães

Rosa, resgatar em seu estilo o vigor e a potência criativa da oralidade e das histórias tradicionais, o pensador alemão traça uma observação sobre a imagem da pedra em história denominada “A Alexandrita”:

“A pedra é o estrato mais ínfimo da criatura. Mas para o narrador ela está imediatamente ligada ao estrato mais alto. Ele consegue vislumbrar nessa pedra semipreciosa (...) uma profecia natural do mundo mineral e inanimado dirigida ao mundo histórico, no qual ele próprio vive.” (p.238)

E, com a ajuda de Valéry, continua:

A observação artística pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos sobre os quais recai perdem os seus nomes: sombra e claridade formam sistemas e problemas altamente específicos, que não dependem de nenhuma ciência, nem aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para aprender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir. (VALÉRY apud BENJAMIN: 2012, p.239)

Atentamos para a questão da pedra a fim de dialogar com a epígrafe de Ruysbroeck, mais uma vez elucidadora de nossa interpretação da criança-Miguilim. O estrato mais alto da pedra é concebido somente por aquele capaz de manter uma relação de afeto com o objeto, num duplo movimento de tocar e se deixar ser tocado – alma, olho, mão, **coração** (inclusão nossa). Estes são os instrumentos do narrador, cuja matéria-prima de trabalho e fonte de observação é a vida humana, a sua e a do outro. “O narrador infunde a sua substância mais íntima também naquilo que sabe por ouvir dizer. Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira.” (Idem, p.240). Grande é, portanto, a importância de Miguilim-narrador, não somente de sua própria existência, bem como da existência de todo aquele *Corpo de Baile*, posto que a infância protagonista em *Campo geral*, bem como em *Primeiras estórias*, instaura-se como potência movente, necessária para que a vida “dance” e se faça transmissível ao longo das outras estórias, comum entre os homens, vivida em conjunto.

O ato de narrar, entendido assim como uma prática artesanal, não é, como já dito, de forma alguma, construída num processo individualizante, mas concebido na transmissão da experiência. Miguilim precisa do outro tanto para compreender e nomear os sentimentos e os fatos vividos, como para fazê-los transmissíveis. Por isso questiona em demasia e interessa-se por saber como determinada experiência atravessa cada um. O caso da carta de Tio Terêz – entregá-la ou não à sua mãe – serve novamente de exemplo para este ponto. O caso ocorre no mato, justamente o lugar de atravessamento do não-sabido, de enfrentamento dos medos. O menino foi incumbido de ir à roça entregar comida a seu pai, o que lhe causa

grande prazer por se sentir pertencente à rotina da casa, dos afazeres comuns. No entanto, para realizar tal tarefa precisa passar pela floresta: “De daí, Miguilim tinha de traspasar um pedaço de mato. Não curtia medo se estava perto de casa. (...) Miguilim não tinha medo, mas medo nenhum, nenhum, não devia de. Miguilim saía do mato, destemido.” (CG, p.80). A ultranegação do medo, reforçada ainda mais pela repetição da palavra “nenhuma” é na verdade a confirmação deste, e sua negativa demonstra a luta interna de Miguilim para vencê-lo. Tendo entregado a comida e realizado sua tarefa, é preciso voltar. E é no retorno que se dá o encontro com Tio Terêz:

Miguilim pegava o tabuleirinho vazio, tomava a benção a pai, vinha voltando. (...) nem não devia de ter medo de atravessar o mato outra vez, era só um matinho bobo, matinho pequeno trem-atôa. Mas ele estava nervoso, transparecia que tinha uma coisa, alguém, escondido por algum, mais esperando que ele passasse, uma pessoa?E era! Um vulto, um homem, saía de detrás do jacarandá-tã – sobrevinha pra riba dele Miguilim – e era Tio Terêz!...(CG, p.82)

Neste momento da narrativa temos a transposição de um medo alimentado pelo imaginário da criança, (tendo no narrador seu cúmplice) que teme o mistério da mata densa com seus possíveis perigos – tamanduá, a onça, etc - para um medo materializado em forma de conflito. Após Tio Terêz entregar a carta e fazer o pedido a Miguilim, este vive um medo enorme. E como, a pedido do próprio tio, não pode dividi-lo com ninguém, não pode compartilhar da experiência do medo, passa por momentos de angústia:

O bilhete dobrado, na algibeira. O coração de Miguilim solava que rebatia. De cada vez que pensava, recomeçava aquela dúvida na respiração, e era como se estivesse sem tempo. (...) mas não podia contar nada a ninguém, nem ao Dito, para Tio Terêz tinha jurado. Nem ao Dito! Custava não ter o poder de dizer, chega desnor-teava, até a cabeça da gente doía. (CG, p.83-84)

O medo ressoado no corpo caminha lado a lado com a impossibilidade de narrar o acontecido, em especial ao Dito, aquele que justamente dá contorno ao seu sentir. A partir daí, Miguilim passa a interrogar os demais, o Dito inclusive, sobre a questão moral fundadora do medo que sente naquele momento: saber distinguir o mau do bom. E como já vimos, questiona a Mãe, Rosa, Dito e o Vaqueiro Salúz para ter a certeza daquilo que ele já “espiava na dúvida”, e a partir da palavra de cada um, foi capaz de elaborar seu juízo e escolher não entregar a carta. Até o momento crucial de negação para Tio Terêz, é nas estórias, na transfiguração dele em outro – “O menino do tabuleirinho” – que Miguilim se apoiava simulando possibilidades de dizer o não:

Ah, meu-deus, mas, e fosse em estória, numa estória contada, estoriarianha assim ele inventando estivesse – um menino indo levando o tabuleirinho com o almoço – e então, o que era que o Menino do Tabuleirinho decifrava de fazer? (CG, p.93)

Processo semelhante se dá com a morte de Dito. Presente a todo o momento, Miguilim observava a todos, buscava no outro a compreensão para tamanho sofrer, algo que o fizesse elaborar a morte daquele que ele mais amava. E nesta busca pelos afetos, a mãe é o primeiro referencial:

Mas chorava com mais terrível sentimento era quando se lembrava daquelas palavras de Mãe, abraçada com o corpo do Dito, quando o estavam pondo dentro da bacia para lavar: - “Olha o inflamado ainda no pezinho dele...Os cabelos bonitos...O narizinho...Como era bonito o pobrezinho do meu filhinho...”Essas exclamações não lhe saíam dos ouvidos, da cabeça, eram no meio de tudo o ponto mais fundo da dor, ah, Mãe não devia de ter falado aquilo...Mas precisava de ouvir outra vez: - “Mãe,o que foi que a senhora disse, dos cabelos, do nariz, do machucadinho no pé quando eles estavam lavando o Ditinho?!”A Mãe não se lembrava, não podia repetir as palavras certas(...). Ele mesmo Miguilim nunca tinha reparado antes nos cabelos, no narizinho do Dito.

Então, ia para o paiol, e chorava, chorava. Depois, repetia, alto, imitando a voz da mãe, aquelas frases. **Era ele quem precisava de guardá-las, decoradas, ressofridas; se não, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia[grifo nosso]** – “Mãe, o que foi que aquela hora a senhora sentiu? O que foi que a senhora sentiu?!”. (CG, p.123)

“Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN: 2012 p.221), afirma Benjamin. A repetição em Miguilim, longe de ser amargura, é na verdade o modo encontrado por ele de se apoderar daquela experiência, mantendo-a latente e viva pela memória, faculdade essencial para o contador de estórias. *Mnemosyne*, mãe das musas, “no panteão grego, é uma deusa, filha de Urano e de Gaia, irmã de Chronos e de Okeanos; a memória filha do céu e da terra, irmã do tempo e do oceano: todas, metáforas de infinitude.” (MENEZES apud CRUZ). É *Mnemosyne* a responsável por fundar a cadeia da tradição, mantendo-nos vivos pela rememoração. Ao lado de sua filha mais velha, Calíope, musa da poesia épica, estreita a relação entre memória e invenção, personificadas pelo feminino, elemento que conserva e gera, mantém e cria. Assim pelas palavras da mãe, o sofrimento transforma-se em imagem, memória inventada. A morte de Dito sai do campo do factual e é preenchido de existência. E, no decorrer da narrativa, os demais personagens que rememoram com Miguilim são também duas mulheres: Rosa e Mãitina:

E precisava de perguntar a outras pessoas – o que pensavam do Dito, o que achavam dele, de tudo por junto; e de que coisas acontecidas se lembravam mais. Mas todos, de Tomezinho e Chica e Luisaltino e Vovó Izidra, mesmo estando tristes, como estavam, só respondiam com lisice de assuntos, bobagens que o coração não consabe. Só a **Rosa** parecia capaz de compreender no meio do sentir, mas um sentimento sabido e um compreendido adivinhado. Porque o que Miguilim queria era assim como algum sinal do *Dito morto* ainda no *Dito vivo*, ou do *Dito vivo* mesmo no *Dito morto*. Só a Rosa foi quem uma vez disse que o Dito era uma alminha que via o Céu por detrás do morro, e que, por isso estava

marcado para não ficar muito tempo mais aqui. (...) Miguilim se agarrou com Rosa, em pranto de alívio; aquela era a primeira vez que ele abraçava Rosa. (...) Depois ele conversou com **Mãitina**. Mãitina era uma mulher muito imaginada, muito de constâncias. Ela prezava a bondade do Dito, ensinou que ele vinha em sonhos, acenava pra gente, aceitava louvor.(...) O que eles dois fizeram, foi ela quem primeiro pensou. Escondido, escolheram um recanto, debaixo do jenipapeiro, ali abriram um buraco, cova pequena. De em de, camisinha e calça do Dito furtaram, para enterrar, com brinquedos dele(...) E tinha mais uma coisa – “Que que é isso, Mãitina?” Tomé me deu...” Era a figura de jornal, que Miguilim do Sucurijú aportara, que Mãe tomou da Chica e rasgou, Mãitina salvara de colar com grude os rasgados.(...) Miguilim tinha todas as lágrimas nos olhos. Tudo se enterrou (...) Era mesma coisa se o Dito estivesse depositado ali, e não no cemiteriozinho longe, no Terentém. Quando chovia, eles vinham olhar; se a chuva era triste, entristeciam. E Miguilim furtava cachaça para Mãitina. (CG, p.123 a 125).

O trecho destacado é bastante elucidativo do que de fato interessa a Miguilim no processo de rememoração da morte do irmão: a recordação, no sentido mais conservador da palavra, aquilo que retorna pelo coração. Daí o que Tomezinho ou Vovó Izidra tem a dizer de nada vale na medida em que suas falas são “lisas”, estão no âmbito da informação, não são de conhecimento do coração. O contrário acontece com Rosa e Mãitina, personagens marginais dentro da relação familiar – habitantes da cozinha, sendo a última ainda mais marginalizada por sua condição “feiticeira”, negra, ex-escrava, falante de uma língua que só ela conhecia - que, no entanto, constituem outros lados do materno. Mãe é o primeiro referencial afetivo de Miguilim, porém Rosa e Mãitina são as mulheres que revelam o “sabido adivinhado”, o saber instintivo que dota de potência imaginativa a palavra poética. O choro de alívio não vem por saber a causa pragmática da morte de Dito, mas é alcançado quando Rosa refere-se ao irmão poeticamente, o que conecta Miguilim com aquilo de mais profundo que Dito significa no curso de sua existência.

De fato, o que Miguilim deseja ao questionar Mãe e outras pessoas é saber aquilo que permanece – “algum sinal do *Dito morto* ainda no *Dito vivo*, ou do *Dito vivo* mesmo no *Dito morto*” – e para isso é necessária a atuação no campo do simbólico, como o ritual do enterro proposto por Mãitina. Aqui retomamos mais uma vez as considerações feitas por Benjamin sobre o narrador, no que se refere à tentativa de apagamento da ideia de morte no meio familiar e social. Para o filósofo, o mundo burguês individualizou inclusive a experiência da morte (A mais compartilhada possível ao lado do nascimento), enfraquecendo-a em sua força de evocação coletiva. Dito foi enterrado longe do Mutúm, longe de todos, no Terentém. A morte apartada da vida, contudo, é motivo de angústia em Miguilim, compartilhada com Mãitina, figura misteriosa, associada a uma embriaguez

ambígua, que mostra intimidade com o transcendente. Para ela, Dito “aceitava louvor”, falava em sonhos, ou seja, permanecia. O enterro simbólico proposto por Mãitina dá conta da compreensão daquela morte prematura pela ordem do sagrado e, como num ritual de sacrifício, partilham-se duas existências: a do morto, simbolizada pelas roupinhas e brinquedos do irmão, e a de Miguilim, presente na figura de jornal que ele traz de sua viagem e que Mãitina resgata escondido, colando os pedaços rasgados pela mãe e o enterrando junto com os demais pertences. Toda a tristeza cabia nos olhos de Miguilim, que jamais superaria aquela perda a não ser pela compreensão, própria de sua condição de contador de histórias, de que o tecido da vida toma forma transmissível justamente no momento da morte: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar.” (BENJAMIN: 2012, p.224).

Talvez esse seja um dos caminhos para compreendermos a densidade do questionamento existencial em Miguilim, especialmente no tocante à morte. Para Costa Lima, “A criatura [personagem em Rosa] só adquire peso quando sua existência se torna palco das grandes interrogações, constitutivas do plano cósmico”. (LIMA: 1974, p.21). O contador de histórias reconhece a iminência da morte, retira dela a sabedoria da vida. Ao longo da narrativa, a morte acompanha Miguilim e nos parece atentar para a inevitável condição de partida em que nos encontramos. Em “Campo Geral” a morte é presença iminente, tanto pelas condições precárias de vida, ausência de recursos e extrema pobreza, quanto pelo caráter trágico de certos acontecimentos – a morte do irmão mais novo por um motivo torpe, a loucura violenta do pai, geradora de assassinato e suicídio. Além disso, o próprio Miguilim passa por duas experiências de quase-morte, sendo uma anterior e outra posterior ao falecimento de Dito.

“Mal de Miguilim, que de todo temor se ameaçava.” (CG, p.56). Assim é marcada a mudança para uma fase de angústia. Sua primeira “quase-morte” ocorre quando Seo Deográcias, homem “entendido de remédios” da região, visita o Mutúm e ao olhar Miguilim atenta para a fragilidade de sua saúde: “(...)Está se vendo, o estado deste menino não é p’ra nada-não-senhor, a gente pode se guiar quantas costelinhas Deus deu a ele..(...). E é o que digo: p’ra passar a héctico é só facilitar de beirinha...” (CG, p.55). A partir daí recai sobre Miguilim a certeza de sua finitude; opera no menino um processo de reflexão em relação às pessoas, às coisas a sua volta e o narrador nos conduz pelo traçado de seus sentimentos, mostrando um movimento de introspecção, buscando a reza e fazendo trato com Deus,

solidário a outras mortes como a do tatú – “Então, mas por que é que Pai e os outros se praziam de tão risonhos, doidavam, tão animado alegres, na hora de caçar à toa, de matar tatú e outros bichinhos desvalidos?” (CG, p.72) -, saudoso das coisas que desconhece: “- Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem de onde, me afrontando...” (CG, p.73). Desse modo, encarna em Miguilim a figura benjaminiana do “moribundo”:

Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (2012, p. 224)

Da consciência da morte que atravessa a existência dos seres surge o próprio “sentimento de fragilidade” (LEONEL apud GODOY, 2005) em Miguilim, que parece encarnar em si não uma tristeza e fragilidade subjetivas, mas a condição frágil própria do ser. Chombart-de-Lauwe (1991) ao desenvolver a ideia de “criança simbólica” reafirma seu caráter de não-representação diante dos sentimentos:

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

A ideia da “criança que é” vem ao encontro de nossa leitura a respeito dos protagonistas de que estamos tratando. No entanto, podemos nos apropriar do termo de Chombart-de-Lauwe, expandindo-o para nossa análise da *infância simbólica* que, com seu caráter de ser, dota de movimento vital não somente o sentir da criança Miguilim, mas todo o fluxo da narrativa de “Campo Geral”. Daí, não apenas a tristeza em Miguilim reverbera na natureza, mas também a alegria, existencial, sempre retomada por aqueles que injetam a potência do narrar em Miguilim e são eles próprios dotados da palavra poética. Na primeira “quase-morte”, Seo Aristeu é um destes personagens:

Seo Aristeo entrava, alto, alegre, alto, falando alto, era um homem grande, desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim; e doido, mesmo. Se rindo com todos, fazendo engraçadas vênias de dansador. (...) Aquele homem parecia desinventado de uma estória. (CG, p.76)

Nesta apresentação do personagem, dada pelo olhar de Miguilim, Seo Aristeu é grande, sua presença ocupa o espaço e se valoriza o movimento do bailar, como alguém que

faz do corpo festa, matéria criante. Ele encarna a própria potência das estórias originais. Estava de passagem quando é chamado por Dito que, preocupado com a condição de Miguilim, pede ajuda a ele que também é conhecedor dos remédios. No entanto, em passagem anterior, Seo Aristeu nos é apresentado sob o ponto de vista de Vovó Izidra e Pai:

Mas Vovó Izidra tinha ojeriza de seo Aristeo (...) ele também assisava de aconselhar remédios, e que para ver o Miguilim a mãe queria que chamassem. – “Aquele mal entende do que é, catrumano labutante como nós...” – dizia pai. (...) Seo Aristeu criava em roda da casa a abelha-do-reino e aquelas abelhinhas bravas do mato, ele era pessoa capaz dessa inteligência. – “Ele é um homem bonito e alto...” – dizia Mãe. – “Ele toca uma viola...” – “mas do demo que a ele ensina, o curvo, de formar profecia das coisas...” – Vovó Izidra reprovava. (CG, p.58)

Tudo o que Miguilim – e Mãe - admiram em Seo Aristeu é mal visto pelos personagens antagonistas. Demonizam Seo Aristeu por não aceitarem o mistério vital daquele homem. Há uma simbologia muito rica em torno deste personagem, a começar por seu nome – O guardião das abelhas -. Na mitologia grega, Aristeu é filho de Apolo com a caçadora Cirene, tendo em sua genealogia forte relação com a poesia, a música e a natureza. “Figuração da alma e do verbo (...) é normal que a abelha desempenhe um papel iniciático e litúrgico. (...) Encontramo-las representadas nos túmulos (...), pois a abelha torna-se símbolo de ressurreição” (CHEVALIER: 2009, p.3). Seo Aristeu, figura também estrangeira, não pertencente ao espaço-casa, mas ao quintal, lugar da criação e da brincadeira, exerce função bastante específica na jornada do herói, atuando nos momentos de fraqueza e questionamento existencial. Desse modo podemos afirmar, seguindo estudo de Propp, que Seo Aristeu seria uma “figura auxiliar” da travessia de Miguilim:

Acontece com frequência que, sem preparação alguma, aparecem de repente, são encontrados pelo herói no caminho, oferecem a sua ajuda e são aceitos como auxiliares. Na maioria dos casos possuem diferentes propriedades mágicas. (PROPP: 2010, p. 44).

Seo Aristeu, através da palavra poética, desempenha papel iniciático, reintegrando Miguilim no ciclo infinito da vida pelo viés da alegria. Sua mágica está em sua capacidade de transmutar a realidade no entusiasmo, fazendo-a ressurgir pela palavra, pela dança e pelo canto, evocando, assim, a tríade das Musas:

Oh homem!(...) Só dizia aquelas coisas dansadas no ar, a casa se espaceava muito mais, de alegrias, até Vovó Izidra tinha de se rir por ter boca. Miguilim desejava tudo de sair com ele passear – perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias. Na hora de ir embora afinal, seo Aristeu abraçou Miguilim:
-“Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe:
...Eu vou e vou e vou e volto!
Porque se eu for
Porque se eu for
Porque se eu for

Hei de voltar...
(CG, P.79)

E, de fato, Seo Aristeu voltará. Em seu estudo, Barros (apud BERGAMIN, 2008) desenvolve a ideia de que *Campo Geral* apresenta a vida sob o signo do infinito na medida em que todos os eventos de alguma forma se repetem, e tem, na morte de Dito, o divisor desta relação especular dos acontecimentos:

Há respectivamente na primeira e na segunda parte da estória: a primeira e a segunda doença de Miguilim; os dois períodos de trabalho do menino; as duas visitas de Seo Deográcias; as duas de Seo Aristeu; os encontros de Miguilim com Patorí, da primeira vez, e com Liovaldo da outra – as crianças que trazem as primeiras conversas maliciosas sobre sexo, vistos em seus aspectos grosseiros e/ou grotescos. (BARROS apud BERGAMIN: 2008,p.24)

Nesta interpretação, propõe-se uma estrutura circular da narrativa, em que os episódios são encarados com simetria entre si. Apesar de esclarecedora, a imagem do ciclo somente não nos parece tão eficaz quanto a imagem da espiral, que engendra o cíclico num movimento de extensão, infinito: “continuidade cíclica, mas em progresso, rotação criacional.” (CHEVALIER: 2009, p. 398). Apesar de especulares, as experiências não são vividas da mesma forma, justamente por já terem sido vividas em outro momento. Com a morte de Dito, tomam forma e força em Miguilim sentimentos que antes surgiram como esboços do sentir. Dessa maneira, o sentimento de raiva rascunhado na relação com o menino Patorí – “(...) menino maldoso.” (CG, p.53), que destratava os animais, menosprezava os mais novos, falava sobre sexo de maneira grosseira - chega ao grau da violência física com o irmão recém-chegado Liovaldo. O próprio narrador afirma a aproximação entre os dois personagens: “O Liovaldo era malino. Vinha com aquelas conversas do Patorí, mas mesmo piores.” (CG, p.133). O irmão mais velho agride o Grivo, menino pobre, também estrangeiro, contador de estórias, com quem Miguilim logo se identifica: “Ia de passagem. (...) O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas.” (CG, p.100). A injustiça do irmão (mais forte) em relação ao Grivo (mais fraco) reforça a própria condição de Miguilim diante da tirania do pai, fazendo sua raiva tomar potência de ação pela violência:

E foi que uma vez ia passando o Grivo, carregando dois patos (...) Aí o Liovaldo começou a debochar, daí cuspiu no Grivo, deu com o pé nos patos, e deu dois tapas no Grivo. (...)O ódio de Miguilim foi tanto, que ele mesmo não sabia o que

era, quando pulou no Liovaldo. Mesmo menor, ele derrubou o Liovaldo, esfregou na terra, podia derrubar sessenta vezes! (...) Matava um cão?! (CG, p.134)

A incompreensão em torno do eterno “ralhar” do Pai com Miguilim é outro sentimento potencializado e que alcança o ódio e o desejo de morte após a partida de Dito. As “margens” deste Campo Geral parecem solidificar-se e a tirania de que falamos acima se concretiza no trabalho braçal extremo a que o Pai submete Miguilim, marcando uma ausência do afeto paterno:

“Daí por diante, não deixavam o Miguilim parar quieto. Tinha de ir debulhar milho no paiol, capinar canteiro de horta, buscar cavalo no pasto, tirar cisco nas grades de madeira do rego. (...) Pai encabou uma enxada pequena – “Amanhã, amanhã, este menino vai ajudar, na roça. Nem triste nem alegre, lá foi Miguilim, de manhã, junto com Pai e Luisaltino. – “teu eito é aqui. Capina”. Miguilim abaixava a cabeça e pelejava. Pai nunca falava com ele, e Miguilim preferia cumprir calado o desgosto e aguentar o cansaço, mesmo quando não se estava podendo (CG, p.126-127).

Ocorre que, silenciosamente, a marca da ausência do afeto vai se transformando em raiva: “E ele [Miguilim] mesmo achava que não gostava mais de ninguém, estirava uma raiva quieta de todos. Do Pai, principal.” (CG, p.126). O ápice desta relação violenta é construído em dois momentos de embate: no castigo físico que Miguilim recebe por ter agredido o irmão mais velho e na punição simbólica de destruição das gaiolas por ter se negado a tomar a benção do pai. No primeiro, a violência é tamanha que a narrativa se toma em tons de excesso:

Pai estava lá, veio correndo. Pegou Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. (...)Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a corria da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia, batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito era que ia matar Pai, e então começou a rir. Aí, Pai esbarrou de bater, espantado (...) – “Raio de menino indicado, cachorro ruim! Eu queria era poder um dia abençoar teus calcanhares e tua nuca!...”(...) Soltou Miguilim, e Miguilim caiu no chão. (p.134-135)

O tom crescente, a repetição progressiva da palavra “bater”, a participação de todos os entes da família na cena mergulham a narrativa na violência. E quando somos conduzidos a notar Miguilim vimos que este, no exato momento do trágico, o ressignifica pela imaginação. Retomando Ricoeur, imaginar a morte do Pai é sua libertação, pois não avalia o mundo pelo “ser-dado”, mas pelo vir a ser, próprio da ficção e da poesia. A partida do Mutúm já estava próxima, mas quem primeiro a verbaliza é o próprio pai, em tom de desejo:

“Queria era poder um dia abençoar teus calcanhares e tua nuca”.¹² O segundo embate ocorre ao retornar da casa do vaqueiro Salúz, figura também auxiliar, que abriga Miguilim após a briga com Pai. Este pequeno momento da narrativa instaura-se como uma trégua, e o espaço (a casa de Salúz feita de Buriti, símbolo de potência, árvore que aponta as veredas; o colocar-se no centro da boiada, metáfora dos “Gerais” (p.138)) situa mais uma vez Miguilim em sua jornada. No seu retorno, não toma a benção do Pai, não o “reconhece” neste sentido como alguém a quem temer e servir. E assim como a negação paterna vem pelo campo do simbólico, o castigo também:

Chegou, e não falou nada. Não tomou a benção. Pai estava lá. (...) mas pai não bateu em Miguilim. O que fez foi sair, foi pegar as gaiolas, uma por uma, abrindo, soltando embora os passarinhos, os passarinhos de Miguilim, depois pisava nas gaiolas e espedaçava. Todo mundo calado. Miguilim não arredou do lugar. Pai tinha soltado os passarinhos todos, até o casalzinho de tico-ticos-reis que Miguilim pegara sozinho, por ideia dele mesmo. (...). Então Miguilim saiu. 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 pagar passarinhos, e quebrou com todos. (...) Jogou tudo fora, no terreiro. E então foi para o paiol. (CG, p.139-140)

Ao contrário da cena anterior, em que a violência toma forma no grito, aqui tudo parece acontecer no silencioso. E de novo há primeiro o foco total na ação do Pai, seguida de um direcionamento objetivo para a atitude de Miguilim. A destruição das gaiolas pelo pai, e dos brinquedos por Miguilim pode ser interpretada como um ritual de passagem da infância para a vida adulta¹³. No entanto, nos interessa interpretar essa imagem na elaboração de Miguilim estrangeiro, caráter intensificado na contraposição à atitude do pai, reveladora da total ausência da infância-bússola. A punição vem no intuito de desnudar a infância do filho, aprisionando-o no sertão-amargura paterno. Contudo, a destruição das gaiolas ao mesmo tempo em que é punitiva promove a libertação dos pássaros, especialmente dos tico-ticos, com os quais Miguilim tem afinidade; e mais uma vez, querendo aprisionar, o movimento do pai vai desenhando na narrativa a própria libertação do filho, cujo desejo de ir embora se dá logo em seguida, com a partida de Liovaldo: “Desde

¹² BERGAMIN (2008: p.71) é quem, em nota, atenta para explicação de Rosa ao seu tradutor italiano sobre esta passagem. Reproduzo aqui a nota: “Em carta datada de 11 de outubro de 1963, (As palavras em negrito foram escritas por Bizarri e enviadas a Rosa, sua resposta aparece em itálico simples): **poder um dia abençoar teus calcanhares e tua nuca (Vê-lo morto?)**. *Vê-lo partir, ir embora. Sendo visto afastar-se, isto é, por detrás.*” *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*, P.49.

¹³ Sobre a questão do ritual, há a dissertação de mestrado de Telly Will Fonseca De Almeida: *RITOS DE PASSAGEM: a infância como alegoria do sertão em “Campo Geral”*, de João Guimarães Rosa, Montes Claros: UniMontes, 2011.

muito tempo Miguilim não senhoreava alegria tão espaçosa. Mas não era por causa de ter ficado livre do irmão. Menos por isso, que pelo pensamento forte que formou: o de uma vez poder ir também embora de casa.” (CG, p.141)

A promessa feita a si mesmo sobre sua partida inaugura um novo momento narrativo. A possibilidade da saída do Mutúm reaviva em Miguilim o desejo pela vida, restabelecendo sua relação poética vital, muito conectada com os ensinamentos de Dito: “– “De que é que você tá rindo, Miguilim?”– Luisaltino perguntou. – “Estou rindo é da minhoca branca, que as formigas pegaram...” (...) Miguilim pensava. Primeiro precisava de se lembrar bem de todas as coisas que o Dito ensinara.” (CG, p.141). No entanto, justamente no auge da possibilidade de fundar outra existência, Miguilim é atravessado pela sua segunda experiência de quase-morte. E esta também se dá de forma diferente da primeira, anterior à morte de Dito. O medo experienciado na primeira quase morte adquire contornos de placidez na segunda, mesmo sendo esta morte, uma possibilidade palpável. Como consequência do esforço sobre-humano de trabalho para uma criança, Miguilim adoece:

De repente, no outro dia, Miguilim estava capinando, só sentia aquele mal-estar, tonteou. Veio um fremer forte de frio e ele começou a vomitar. Deitou-se ali mesmo, no chão, escondendo os olhos, como um bichinho doente. (...) Por estado de um momento, ele pensou que ia assim morrer; mas era só aquela palavra morrer, nem desenrolava medo, nem imaginava fim de tudo e escuro. (CG, p.142-143)

A consciência da morte preenche a existência de Miguilim, revelando o estar no mundo como o estar no limiar, lugar de passagem, simbolicamente compreendido como “ao mesmo tempo separação e possibilidade de uma aliança, uma reconciliação.” (CHEVALIER: 2009, p.549). Vida e morte caminham juntas, reforçando no homem a condição de estrangeiro em sua própria existência, abarcadora da vida e da morte como eterno recomeço. No flagrante de vida de Miguilim oferecido a nós, a máxima “Viver é muito perigoso”, tantas vezes repetida por Riobaldo, ganha intensidade e forte carga poética, porque “não se sabe”. A existência vai se transmutando em abismos e saltos, e a vida vai sendo regida de fato sob o signo do infinito.

Tão cadenciado é este movimento vital que embala a existência na cosmogonia rosiana que, à narração da morte do Pai, sabida por Miguilim no auge de sua condição enferma, segue-se o seguinte período: “Despertava exato. Dava um recomeço de tudo.” (p.146). E quem embala este recomeço, com canto, dança e poesia é Seu Aristeu:

Seo Aristeu, quando deu de vir, trazia um favo grande de mel de oropa, enrolado nas folhas verdes. – “Miguilim, você sara! Sara, que já estão longe as chuvas

janeiras e fevereiras... Miguilim, você carece de ficar sempre alegre. Tristeza é agouria...”

- Foi o Dito quem ensinou isso ao senhor, seo Aristeu?

- Foi o sol, mais as abelhinhas, mais a riqueza enorme que eu ainda não tenho, Miguilim. Escuta como você vai sarar sempre:

*“Amarro fitas do raio,
Formo estrelas em par,
Faço o inferno fechar porta,
Dou cachaça ao sabiá,*

*Boto gibão no tatu,
Calço esporo em marruá;
Sojigo onça pelas tetas,
Mó de os meninos mamar!”*

(...)

- Adeusinho de adeus, Miguilim. Quando você sarar mais, escuta, é assim:

*Ô ninho de Passarim,
Ovinho de passarinhar:
Se eu não gostar de mim,
Quem é mais que vai gostar?*

De rir a gente podia toda a vida. Seu Aristeu sabia ser.

(CG, p.146-147)

Como figura auxiliar, Seu Aristeu volta para lembrar Miguilim mais uma vez sobre o ensinamento de Dito, oferecido a ele através da natureza que ilumina – sol - e que pulsa em voo – as abelhas, tomadas também no sentido simbólico descrito por Chevalier -, além do devir vivido no entusiasmo – “Riqueza que ainda não tenho”. A poesia, materializada no canto curativo, redime o destino humano, e o ser-Miguilim ganha contornos de alegria. Seu Aristeu - assim como o tucano em “Os cimos” após ter realizado sua “tarefa” - não precisará mais voltar, pois, naquele momento, a compreensão da alegria como constitutiva do ser preenche a existência do menino, pela capacidade de contar estórias originais e na elaboração de sua própria percepção do que é ser alegre: “Entrava, deitava na rede. Tinha uma vontade de poder tirar estórias compridas, bonitas de sua cabeça, outra vez. (...) Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma.” (CG, p.147-148).

“A meninice é uma quantidade de coisas, sempre se movendo.” (ROSA: 2001, p.118) dirá Miguilim-Miguel, em Buriti. A jornada de Miguilim é o próprio estado movente das coisas, e sua miopia, nomeada ao final, é a materialização de seu olhar estrangeiro, ou seja, “necessitado, inquieto, inquiridor”. (CARDOSO: 1988, p.349). Um homem também em viagem é o mediador na descoberta da “vista curta” do menino. Como outra figura

auxiliar, através do seu elemento mágico - os próprios óculos -, possibilita a Miguilim o alargamento da visão, aproximando, literalmente, a realidade de seus olhos:

O senhor perguntava à Mãe muitas coisas do Miguilim. Depois perguntava a ele mesmo: - “Miguilim, espia aí: quantos dedos da minha mão você está enxergando? E agora?”

-Miguilim espremia os olhos. (...)

- Este nosso rapazinho tem a vista curta. Espera aí, Miguilim...

E o senhor tirava os óculos e punha-os em Miguilim, com todo o jeito.

-Olha agora!

Miguilim olhou. Nem 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... (CG, p.149)

Miguilim tem, pela primeira vez, em seus olhos, um objeto que o faria se relacionar com a realidade pelo ver “direito”, através de um olhar factual e corretivo, de percepção daquele sertão “tal qual ele é”. No entanto, a lupa sobre o real não o decepciona; ao contrário; o deixa ainda mais estupefato diante da beleza de “tudo”. O olhar estrangeiro faz Miguilim gozar a “revelação do literal”, retomando epígrafe de Eco, e as coisas são “vistas de azul” e de todas as cores. Sua miopia é, portanto simbólica, pois apesar de se constituir objetivamente como um “problema” de visão, aponta para a infância como potência lírica de transgressão mesmo em face da experiência trágica. “O Mutúm era bonito! Agora ele sabia”. (CG, P.152). Miguilim é o menino-Rosa cuja miopia marca um olhar poético sobre o real margeado. *Era uma vez* é o espaço-tempo instaurado pela infância rosiana capaz de refundar a experiência humana na união do que parece inconciliável. “Sempre alegre Miguilim... sempre alegre, Miguilim...Nem sabia o que era alegria e tristeza”. (CG,p.152). Para Rosa, a vida é para ser vivida no entusiasmo, não na elaboração racional das relações, mas no narrar-se, ao modo do coração. “Não entender, não entender, até se virar menino”¹⁴.

¹⁴ Frase dita pelo Vaqueiro Abel em *Cara-de-Bronze*, de Guimarães Rosa, 1984.

CAPÍTULO 3 – DO NARRAR

3.1 – A refundação pelo feminino

O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.
Guimarães Rosa, Grande serão veredas

A arte das crianças
Mario Montenegro canta os contos que seus filhos lhe contam. Ele senta no chão, com seu violão, rodeado por um círculo de filhos, e essas crianças ou coelhos contam para ele a história dos setenta e oito coelhos que subiram um em cima do outro para poder beijar a girafa, ou contam a história do coelho azul que estava sozinho no meio do céu: uma estrela levou o coelho azul para passear pelo céu, e visitaram a lua, que é um grande país branco e redondo e todo cheio de buracos, e andaram girando pelo espaço, e saltaram sobre as nuvens de algodão, e depois a estrela se cansou e voltou para o país das estrelas, e o coelho voltou para o país dos coelhos, e lá comeu milho e cagou e foi dormir e sonhou que era um coelho azul que estava sozinho no meio do céu.

Eduardo Galeano, O livro dos abraços

Coube ao terceiro e último capítulo retomar a estória, ou melhor, as estórias. Sob o signo deste movimento vital, tão caro à poética de Guimarães Rosa, do fazer e refazer-se infinitamente no tecido da vida, voltamos ao princípio após vivenciar em *Campo Geral* a origem da saga humana através da densidade existencial do menino Miguilim, cuja estória, também iniciática, potencializa e concentra elementos que atravessam, em diferentes tonalidades, todas as *Primeiras estórias* movidas pela infância protagonista. Nestes contos encontramos facetas, fulgurações de uma existência fundada no símbolo da infância pulsante, responsável primordialmente por religar o homem ao seu caráter humano, ao fio de sua vida que não é começo ou final, mas meio, processo, viagem. “A vida em geral é a própria mobilidade.” (BERGSON: 2006, p.123).

O atributo móvel da humanidade – o “móvel mundo” – é reafirmado por Bergson diversas vezes. Em outro trecho de “Memória e vida”, afirma: “(...) O ser vivo é um lugar de passagem, e o essencial da vida está no funcionamento que a transmite.” (p.124). Essa reflexão levanta questões primordiais à literatura de Rosa e a este trabalho. Ao associar o ser humano a um espaço de ação – nele residindo a mudança, a capacidade de mover-se pelo curso do tempo através da transmissão da experiência – Bergson contribui para retomarmos a ideia do narrar como um fazer necessário para que o homem se reconheça em sua humanidade partilhada. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo.” (BENJAMIN: 2012, p.221), e este processo, de “infinita variedade e infinita repetição”

(CALVINO: 1992, p.14), implica ao mesmo tempo o resgate de uma memória ancestral e coletiva e o ato criador de transmiti-la, num movimento de constante resignificação, compartilhado por aquele que narra e aquele que ouve. Narrar para existir e resistir; este foi o movimento de Miguilim sobre o qual debruçamo-nos longamente. No entanto, essa força criadora proveniente da boca que narra o mundo é retomada em *Primeiras estórias* especialmente em “A menina de lá” e “Partida do audaz navegante”, no protagonismo da infância aliado ao feminino.

O poder transformador das estórias é temática recorrente na obra de Rosa. Riobaldo revela-se ao narrar-se, Miguilim refunda sua existência ao tornar a vida matéria de narrativa, o Grivo adquire força na palavra poética que nomeia o mundo. Porém, são as personagens femininas, principalmente, que trazem consigo um saber oculto, o poder da vidência, de um saber ligado à natureza como *physis*, ou seja, em eterna transformação. O universo ficcional de Rosa abrange um sertão ancestral, tensionado, contudo, pelas forças do masculino e do feminino que, a despeito de qualquer representação patriarcal de família e relações sociais, se impõe como força transgressora, revelando personagens livres em seus afetos e desejos, mulheres que subvertem, pois compreendem instintivamente o estar no mundo como um mistério. Nesse caminho, encontram-se personagens femininas dotadas do poder encantador de contar estórias, numa relação ancestral com a natureza e a palavra encantatória, como Lina (“A estória de Lélío e Lina”) e Joana Xaviel (“Uma estória de amor”). Enquanto Lina concentra em si a própria força regeneradora da *physis*, sendo ao mesmo tempo velha e moça, ensinando ao jovem Lélío sobre o amor em todas as suas formas – “Velhinha, os cabelos alvos. Mas, mesmo reparando, era uma velhice contravinda em gentil e singular – com um calor de dentro, a voz que pegava, o aceso rideiro dos olhos, o apanho do corpo, a vontade medida de seus movimentos. (...) velhinha como uma flor.” (ROSA: 1984, p.189) -, Joana Xaviel simboliza a força regeneradora da imaginação, regida pelo mistério e encantamento capaz de transformar o feio no belo, o ordinário no extraordinário:

A gente via o florear das quartadas, que tiniam, esfaiscavam; ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um. Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. (1984, p.130).

Esse poder é valorizado pelo narrador, conforme analisa Passos:

Significativamente, o narrador lhe concede a palavra em trechos conhecidos do folclore e não nos momentos de indagação da comunidade sobre o desenlace de “A destemida”, enfatizando tanto o seu “não-saber” como o seu silêncio – espécie de recusa a submeter-se ao desejo alheio. Dona de sua própria estória e da que narra,

Joana assinala um aspecto atuante em diversas ficções: há sempre um sentido que permanece suspenso, desconhecido (...) ao qual é preciso curvar-se. (PASSOS: 2009, P.183)

Nhinhinha e Brejeirinha, protagonistas respectivamente dos contos “A menina de lá” e “Partida do audaz navegante”, concentram em si, cada uma a seu modo, a “rebeldia” de Joana Xaviel; são igualmente insubordinadas no tocante ao que os outros consideram como necessidades e desejos vitais. Como Sherazade, que desafiou a ordem imposta pela trágica violência masculina do sultão Shariar, são elas facetas complementares do ato poético criador: o silêncio e a palavra em festa. Entregando-se em sacrifício ao sultão, Sherazade, em uma de suas mil e uma noites de narração, conta uma história sobre liberdade: O pescador e o gênio. E dentro desta estória, a do pássaro que forja sua própria morte para se libertar da clausura da gaiola. Se “a liberdade não se dá, a liberdade se conquista”¹⁵ como afirmou o pescador, Sherazade casa-se com o sultão e, entre palavras e silêncios, a cada amanhecer, recomeça sua narrativa de resistência e transformação, que culminará na libertação daquele povo, de Sherazade e do próprio Shariar:

Nas Mil e uma noites, contar implica viver, e a ausência de histórias provoca a morte. A ficção torna-se mola da existência: Xerazade escapa da morte, ao retomar, todas as noites, o fio das histórias anteriores, interrompendo-as com o nascer do dia. (SOUZA apud SANTOS: 2010, p.56).

A figura feminina da contadora de estórias é evocada por Guimarães Rosa, portanto, em sua potência mítica e ancestral, através dessas personagens que carregam consigo a tensão entre norma e transgressão, a sabedoria afirmada num saber inventivo. Neste sentido associando a infância também a uma força transgressora, a infância do feminino é a Transgressão, o desafiar a ordem das coisas elaboradas pela lógica racional, o não limitar-se a ver apenas o visível; é desejar o indesejável, amar o pequeno, aceitar a vida prenhe de morte. Assim como Joana Xaviel, todos precisavam curvar-se diante do desconhecido dos desejos de Nhinhinha, violadores da ordem utilitária das relações e dos afetos. Assim como a vida vai impregnando-se de narrativa, sendo experimentada, transgredida, imaginada em suas várias formas por Brejeirinha.

Em “A menina de lá”, o espaço é mais uma vez elemento importante, adjetivando a menina. “É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências.” (BACHELARD: 2003, p.28). Novamente as

¹⁵ Frase final dita pelo pescador ao gênio, quando este é colocado de volta no vaso minúsculo e jogado ao mar. Ver conto em SORSY e MATOS:2007, p.166.

crianças rosianas estão marcadas pela condição errante, do viajante e, conseqüentemente, do estrangeiro. Mesmo em “Partida do audaz navegante”, em que não há no título exatamente uma marca de lugar, há, contudo, a ação substantivada de partir, ou seja, de se por em estado de viagem, reforçado pela presença do próprio navegante, cujo ofício exige a viagem. A introdução ao espaço da ação em “A menina de lá” é a primeira informação do conto: “Sua casa ficava para trás da Serra do mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado Temor-de-Deus.” (ROSA: 2005, p.65). Enquanto não sabemos onde é “lá”, somos apresentados ao “aqui”, representado pela morada da menina e de sua família. Na descrição deste espaço tão logo percebemos sua alusão a outros, de outras estórias. “Atrás da Serra do Mim” é o lugar que habita a menina, e parece ser justamente o lugar que o homem de “O espelho” quer encontrar quando decide buscar “o eu por detrás do mim”. Este lugar situa-se em meio a um brejo, palavra que compõe o nome de Brejeirinha. A infância compondo a origem do homem desponta por sutis frestas.

A descrição da família revela uma estrutura já muito conhecida: a figura do “Pai” ligada ao ofício, ao sustento; a “Mãe” ocupando o espaço da casa e da religião; e a filha Nhinhinha, única cuja descrição não se reduz ao fazer, mas atém-se afetuosamente ao aspecto físico: “E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes.” (p.65). A miudeza, restrita ao tamanho do corpo, contrasta com a grandeza da cabeça e dos olhos, atentos a tudo que todos não parecem ver. Pai e Mãe são figuras não nomeadas, ao contrário da minuciosa nomeação da menina, referida primeiramente pelo pronome - “ela” -, passando pelo substantivo no diminutivo, por seu nome oficial, até chegar ao nome vital, o nome do afeto: Nhinhinha, que assim como Miguilim e Brejeirinha, são nomeados pelos seus apelidos, configurando ao mesmo tempo generalidade e intimidade. Seus “nem quatro anos” (ML,p.65) a colocam num estágio elaborador da linguagem e, neste sentido, seu nome evoca essa força primitiva da qual busca se apropriar também o narrador. Nhinhinha, portanto, composto de três diminutivos, é a expressão máxima da afetividade pelo protagonismo de uma voz de infância.

Nhinhinha intensifica o que podemos denominar, à luz de Bachelard, “imensidão íntima” (2000). Não é percebida pelas suas ações, mas pela sua não-ação: “ (...) não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios.” (ML, p.65). Sentada em seu tamborete (lugar de reflexão e criação também para

Miguilim), Nhinhinha realiza o devaneio, definido por Bachelard como “Contemplação primordial” (BACHELARD: 2000, p.190). Ainda com o filósofo:

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. **A imensidão é o movimento do homem imóvel. (grifo nosso).** A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo. (2000, p.190)

A imobilidade e a quietude são traços do devaneio, que no caso de Nhinhinha, concretiza-se num fazer intransitivo, de experimentação poética, percebido assim apenas pelo narrador: “Nhinhinha, que é que você está fazendo? – perguntava-se. E ela respondia, alongada, sorrida, moduladamente: - Eu... to-u...fa-a-zendo.” (ML, p.66). O que ela faz é a poesia em si, forma formante, que se realiza no próprio “fazimento”. Outras ações não lhe interessam: “Não se importava com os acontecimentos.” (ML, p.66). Seu ato criador, materializado na palavra em estado de nascimento e reforçado pela capacidade premonitória, revela o inédito, o extraordinário no ordinário, numa espécie de celebração da vida por ela mesma. Em Miguilim, por exemplo, convivem o fazer que demanda um engajamento do corpo e um fazer que se traduz em um “brincar de pensar”. No primeiro, há a infância que constrói seus sentidos sobre o mundo, literalmente apalpando este mundo: montando cavalo, armando arapuca, subindo em árvore, numa relação de jogo com a natureza; no segundo, a infância das solidões, do tédio provocador de um estado de constante criação. Isso o conecta intimamente à Nhinhinha. No entanto, em Miguilim há muitas dúvidas, e o outro é presença necessária em sua elaboração existencial. Já a menina é tomada de uma certeza mesmo nas coisas incertas. Não necessita de fato do outro para elaborar seus sentidos sobre o mundo; ao contrário, é ela quem vem para revelar. Conforme afirma o narrador “o respeito que tinha por Mãe e Pai parecia mais uma engraçada espécie de tolerância.” (ML, p.66). Assim como Dito, também ele menor e mais novo, revela ao irmão a necessidade da alegria, a potência imaginativa de Nhinhinha revela a alegria inerente à criação e dialoga com o próprio princípio estético de Guimarães Rosa: “A alegria no imaginário roseano é espécie de norte escritural.” (SANTIAGO SOBRINHO: 2004, p.289)

Esta alegria inerente à criação é, mais uma vez, compartilhada com o narrador, porém este não se apresenta como voz que se funde à protagonista (em Miguilim por vezes as estruturas frasais ou o uso do pronome “a gente” gera uma ambiguidade que impregna a narrativa de infância, tornando narrador e menino cúmplices no sentir e no narrar), mas como o outro com quem a menina interage e se sente à vontade para deixar fluir sua poesia:

“E Nhinhinha gostava de mim.” (ML, p.66). Ao mesmo tempo em que percebe e narra a estranheza ao redor de Nhinhinha, até mesmo incluindo-se neste processo - “De vê-la tão perpétua e imperturbada, **a gente** [grifo nosso] se assustava de repente.” (ML, p.66) – o narrador deixa-se impregnar pela poesia da menina; ele se inclui, na tentativa de integrar-se à maneira própria de Nhinhinha nomear o mundo: “ Conversávamos, agora. Ela apreciava o casacão da noite.” (ML, p.66). O diálogo entre os dois é presentificado, em um agora que se torna intemporal, atravessador dos tempos, marcado especialmente pelo uso corrente do pretérito imperfeito:

“- *Cheinhas!* – olhava as estrelas, deléveis, sobre-humanas. Chamava-as de “*estrelinhas pia-pia*”. Repetia: - “*Tudo nascendo!*”- essa sua exclamação diletta, em muitas ocasiões, com o deferir de um sorriso. E o ar. Dizia que o ar estava com cheiro de lembrança – *A gente não vê quando o vento se acaba...*”. (ML, p.66)

Tudo nascia, brotava, ao mesmo tempo em que o ar estava cheio de lembranças, ou seja, cheio do que permanece mesmo depois de já ter morrido. As imagens criadas por Nhinhinha desenhavam de maneira franca sua integração com o cosmos através da imaginação. As exclamações, “diletas”, seguidas de um sorriso sugerem o afeto na fala da menina, diferenciada pelos itálicos, de fato voz autônoma em relação ao narrador. Entretanto seu exercício poético é partilhado com ele; a poesia se revela como expressão máxima da linguagem tendo como alimento o real ordinário e a própria fala do narrador:

“-“ *Eu quero ir pra lá.* ”- Aonde? – “*Não sei.*”. Aí observou: - “*O passarinho desapareceu de cantar...*” De fato, o passarinho tinha estado cantando e, no escorregar do tempo, eu pensava que não estivesse ouvindo; agora, ele se interrompera. Eu disse: - “*A avezinha.*” De por diante, Nhinhinha passou a chamar o sabiá de “*Senhora Vizinha.*” (L, p.66)

Pela primeira vez o desejo pelo “lá” é declarado e com ele o impulso de transcendência, na conjunção do lá e do aqui. Para Faria, o encontro narrador/protagonista se dá no campo das sensibilidades, acessíveis através do estado de infância. Citando BACHELARD: “Vigora na alma humana um núcleo de infância, uma infância potencial, imóvel, mas eternamente viva, que adquire realidade em instantes de iluminação poética.” (1988, p.94). Ao narrador, Nhinhinha dá a primeira pista de que o lá é um lugar de transcendência, no entanto, não está fora do “aqui”, mas seria seu reverso, como dois lados de uma mesma moeda. Neste momento, seu fazer é complementado pela saudade - “*Eeu? Tou fazendo saudade.*” (ML, p.67) – e sua conexão com a morte a faz existir no limiar dos

mundos, não para marcar suas diferenças e sim para trabalhar na sua reintegração. Em sua análise sobre o conto, Faria afirma:

Fazer saudade é festejar o intercâmbio do “em cima” e do “em baixo”, celebrando as núpcias do lá e do aqui. Este mesmo casamento do transcendente e do imanente está presente na junção da conjunção aditiva “e” com o pronome pessoal “eu” na aglutinação “Eeu”, em que o prolongamento propiciado pelos dois “e”, mais o ditongo “eu”, conjugado com os ditongos “ou” de “tou” e “au” de saudade, fornecem a imagem concreta de uma intensa relação entre o sublunar e o supraestelar. (FARIA: 2005, p.64)

Ao declarar que ia visitar os parentes mortos, a reação ingênua do narrador de ralhar e aconselhar aquela que justamente veio para revelar aproxima-se do modo de agir dos demais, encerrando o diálogo entre Nhinhinha e o narrador: “Ralhei, dei conselhos, disse que estava com a lua. Olhou-me, zombaz, seus olhos muito perspectivos: “- *Ele te xurugou?*”. **Nunca mais vi Nhinhinha.**” [grifo nosso] (ML, p.67). Interessante surgir a associação entre Nhinhinha e a lua neste momento em que, após o término do diálogo, o narrador se debruça sobre os “milagres” da menina, ou seja, seu saber intuitivo e premonitório. Retomando a análise das epígrafes visuais iniciada no capítulo I, voltamos nosso olhar para os desenhos de Luis Jardim e notamos que, em “A menina de lá”, a sequência dos desenhos inicia-se com o símbolo de câncer, quarto signo zodiacal, regido pela lua (Anexo A). Símbolo da periodicidade e renovação, a lua liga-se ao signo de câncer conferindo o caráter da vida em forma de renascimento. “Signo lunar, significa o retraimento em si mesmo, a sensibilidade, a timidez e a tenacidade.” (CHEVALIER: 2009, p.172) E, ainda com Chevalier, “(...) a natureza canceriana deriva do desenvolvimento da sensibilidade infantil (...) como também do surto ascencional do imaginário.” (2009, p.172). Intuição, transcendência e brotamento são traços lunares que reverberam compondo um estofado imagético para a narrativa de Nhinhinha.

O primeiro milagre não foi presenciado pela Mãe ou pelo Pai, mas por uma figura marginal do materno. Tiantônia é que tem olhos para ver e ouvidos para escutar o que se dá pela manhã, entre o “nada diante das pessoas.” (ML, p.67): “-*Eu queria o sapo vir aqui.*” (ML, p.67). O querer de Nhinhinha materializado em palavra é condensador de tempos. Assim como em “Agora eu era o herói”, conhecido verso de Chico Buarque que instaura o espaço da ficção, e nele, a vida em todas as suas possibilidades, na afirmação do desejo da menina há a união de um passado imemorial, não datado, com o verbo no infinitivo, a ação em toda sua potencialidade. Não demorou e surgiu “(...) aos pulinhos (...) para os pés de Nhinhinha – e não o sapo de papo, mas bela rã brejeira, vinda do verduroso, a rã

verdíssima.” (ML, p.67). A rã em sua simbologia é um animal lunar, ligado à água: “Forças obscuras de um mundo ainda inorgânico... criaturas espontâneas de águas primordiais.” (CHEVALIER: 2009, p.765). Em várias interpretações é ligada à renovação e ressurreição. Como um todo coeso, os elementos surgidos a partir do desejo da menina falam de sua própria condição de refundadora da existência, pela alegria do nascer concretizado num fazer vital e poético.

Os milagres, de natureza singela – “*Eu queria uma pamonhinha de goiabada*” (ML, p.67) nos dão a exata noção de que Nhinhinha, como todas as crianças protagonistas rosianas, não existem no “domínio da práxis, mas na dimensão do ser” (FARIA: 2005, p.66). Comer aquilo que é mais saboroso, desejar a rã verdinha, o arco-íris ou a pamonhinha é querer o prazer que une o homem ao mundo sensível, não pela via das necessidades utilitárias, mas pelo desejo do belo. Sua necessidade não advém de um imperativo de sobrevivência, mas do viver em si. Desse modo, a palavra que prenuncia não é dita tendo como base um querer “vantajoso” ou imediato, mas carrega consigo a conjunção homem/cosmos, compreendendo o ciclo da vida de carência e plenitude. Assim é quando a mãe adocece. A despeito de todos os pedidos de respostas imediatas relativas à cura, esta só vem quando Mãe e Nhinhinha se abraçam, se envolvendo pelo afeto e pela fé, no deixar-se ser afetado e ser fiel ao mistério. Tal ciclo, no entanto, não é compreendido pelos demais, em especial pelo Pai, aquele que provê a subsistência no raso do existir:

O que ao Pai, aos poucos pegava de aborrecer, era que de tudo não se tirasse o sensato proveito. Veio a seca, até o brejo ameaçava de se estorricar. Experimentaram pedir à Nhinhinha: que quisesse a chuva. – “Mas, não pode, ué...” – Ela sacudiu a cabecinha. (...). Daí a duas semanas, quis: queria o arco-íris. Choveu. (...) Nhinhinha se alegrou fora do sério. (ML, p.68)

O sensato proveito, sob o ponto de vista paterno, desconsidera as leis do devir, cujo movimento só é percebido pelos grandes olhos “perspectivos” de Nhinhinha, olhos que conseguem ver através. O querer não se dá sob a égide do imperativo. Em seu estudo sobre Heráclito, Heidegger narra algumas experiências vividas pelo filósofo grego. Em uma delas, Heráclito é visto em sua cozinha, próximo ao fogo, aparentemente nada fazendo. Questionado sobre seu “fazer nada”, inesperado no imaginário da *polis* para um respeitado filósofo, Heráclito afirma que ali “os deuses estão presentes” (HEIDEGGER: 1998, p.21). “A essência dos deuses, tal como apareceu para os gregos, é precisamente este aparecimento, entendido como um olhar a tal ponto compenetrado no ordinário que, atravessando-o e perpassando-o, é o próprio extraordinário no ordinário.” (1998, p.23),

afirma o filósofo alemão. Somente o desejo pelo belo, gerador do arco-íris, promove a solução para o problema da seca, assim como os milagres de Nhinhinha vinculam-se aos mais ordinários dos objetos e seres. A alegria extrema da menina ao ver o arco-íris pode ser entendida em seu caráter simbólico de elo entre o aqui e o lá, lugar que almeja. O arco-íris é, de fato, para muitas culturas, caminho e mediação entre céu e terra, passagem mítica entre o aqui e o lá, sem dicotomias, mas em conjunção. A água, elemento canceriano afetado pela lua, provoca o arco-íris, aquele que veio para unir os contrários e, pelas suas cores, segundo a tradição chinesa, promover a harmonia do universo. A hora de Nhinhinha estava sendo anunciada. À sua morte, narrada em um anti-clímax, transformando em palavra o “de repente enorme” (ML, p.68) antecede a manifestação do desejo dos pais de utilizar-se do poder divinatório da filha em usufruto próprio, crendo em uma Providência que exime o homem de sua responsabilidade no existir, reforçando o querer que se esgota na utilidade, no extrair do outro sem alimentá-lo de outra maneira: “Pai e Mãe cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme a Providência decerto prazia que fosse.” (ML, p.68).

Assim, logo em seguida, a morte da menina é narrada da forma mais singela e direta: “E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu.” (ML, p.68). A união da vida e da morte se conclui aí, compreendendo também na morte a festa da vida como possibilidade de recomeço, não em uma existência para além-mundo, mas nas forças vitais que compõem o mundo. O desejo pelo caixãozinho “cor-de-rosa, com verdes funebrilhos” (ML, p.69), manifestado pela menina e somente revelado ao final, nos fala de uma morte dotada de vida, em cores de arco-íris. A morte brilha em verdes de um novo começo. “Só a pura vida” (ML, p.65). Bem como Dito, Nhinhinha morre cedo, mas cumpre seu papel sacerdotal. Ambos possuem “aquela força séria” (ROSA: 2001, p.98) da palavra anunciadora, ambos fazem a passagem sob a égide da alegria, seja pela palavra dita a Miguilim, seja pelo caixão cheio de cor e brilho. Ao menos ao final, os pais compreendem que a despeito de qualquer racionalidade, há um mistério vital no qual se engendra o mundo. Sobre a feita ou não do caixãozinho conforme o desejo de Nhinhinha, diz o narrador: “(...) no mais do choro, se serenou (...) suspensão num pensamento: que não era preciso encomendar, nem explicar, pois devia de sair bem assim, do jeito (...) porque era, tinha de ser!” (ML, p.69). Retomando Camus através do estudo de Mathias sobre “Núpcias em Tipasa”, este parece resumir bem a

ideia de pertencimento entre morte e vida que atravessa a obra camusiana e encontra eco na literatura de Rosa. Nas palavras de Mathias:

A própria morte, que ele diz desconhecer e repudiar, só lhe aviva o desejo de viver, como se fora uma força criadora inconsciente, uma impossível aspiração de infinito. E é-o na realidade porque o fascina como um sinal superior de plenitude em contraste com a fragilidade de sua condição. Daí a necessidade de se identificar com o mundo vegetal à sua volta, o mundo da reação sensorial, da percepção imediata, dos ruídos, dos cheiros, etc, de tudo aquilo que se determina como ele à sua semelhança de uma forma individual e transitória. (CAMUS apud MATHIAS: 1975, p.35)

De modo consonante, a infância protagonista elabora de forma poética esta identificação com o mundo pelo viés do sensível, repetindo constantemente o espanto diante de seu esplendor, mesmo em face da experiência trágica. O impulso de abertura à vida é o que Sísifo repete infinitamente. Nas palavras de Camus: “Saber se se pode viver sem apelo, eis tudo o que me interessa”. (1975, p.39)

Na continuação da epígrafe pictórica do conto, Nhinhinha é representada dentro de círculos. São cinco círculos, como redomas ou pequenas molduras que concentram o olhar da menina para as coisas – como a estrelinha pia-pia – ou então destacam seus milagres – como o aparecimento da rã. Há ainda, o terceiro círculo, aquele que divide ao meio a sequência e apresenta Nhinhinha em sua imobilidade, de frente, apenas sendo. No último círculo, por sua vez, temos a menina caminhando em direção a elementos de cunho abstrato, como se estivessem elevados e pertencessem a outro plano. Nhinhinha vai assim construindo seu caminho ascensional, impulsionado pela força intuitiva, maternal e mutável da lua, estendendo-se em direção ao infinito, símbolo último da sequência pictórica. A representação da menina através dos círculos sublinha o isolamento necessário ao ato de criação poética, que, por sua vez, não é alienante, mas sim libertador. Em sua entrevista para seu tradutor alemão, Rosa afirma: “Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade.” (ROSA: 1995, P.37)

A felicidade, contudo, adquire contorno distinto em outra faceta feminina da infância protagonista rosiana. Brejeirinha tem em seu nome a referência a um determinado espaço – o brejo, lugar inclusive onde habita Nhinhinha – mas também traz consigo uma característica: ser brejeira. De acordo com o dicionário, brejeira pode ser “Relativo a brejo, ou quem habita um brejo. Que ou quem gosta de se divertir e divertir outros com gracejos, brincadeiras. (...) simpatia, vivacidade e, por vezes, certa malícia coquete.” (Houaiss, 2001, p.510). Brejeirinha carrega, portanto, em seu nome, o espaço e seu modo próprio de ser

neste espaço; dotada de um dom narrativo extraordinário, seu modo de atuação no mundo é justamente transformá-lo em matéria de narrativa ao mesmo tempo em que a narrativa o transforma. O narrador, ciente do forte “jacto de contar” (PAN, p.155) da menina, compartilha seu espaço de palavra com ela, fazendo desta estória duas estórias, ficção da ficção, diferentes, porém inseparáveis, já que uma é alimento da outra. Como Mario Montenegro, pai do conto de Galeano que nos serve de epígrafe, transforma em canção os contos de seus filhos, numa narrativa partilhada, o narrador constrói sua estória em conjugação ao incessante narrar de Brejeirinha, num ato de genuína celebração narrativa.

Em Brejeirinha há Nhinhinha. No estado de contemplação primordial das coisas que a seu tempo revela o devaneio necessário à imaginação, as duas se encontram, mesmo que em pontas aparentemente opostas do fio. O conto flagra inicialmente o momento de quietude – raro - da menina, mas aos poucos sua descrição, como uma fotografia em close, nos atenta para os detalhes que fazem dela, Brejeirinha:

Brejeirinha se instituíra, um azogue de quieta, sentada no caixote de batatas. (...) A gente via Brejeirinha: primeiro, os cabelos, compridos, lisos, louro-cobre; e, no meio deles, coisicas diminutas: a carinha não-comprida, o perfilzinho agudo, um narizinho que carícia. Aos tantos, não parava, andorinhava, espiava agora (...) as pestanas til-til (...) – *“Tanto chove que me gela!”*. Aí, esticou-se para cima, dando com os pés em diversos objetos. – *“ui, ui, te!”* – rolara nos cachos de bananas, seu umbigo sempre aparecendo. Pele ajudava-a a se endireitar. – *“E o cajueiro ainda faz flores...”* – acrescentou (...). (PAN, p.154)

A descrição impregnada de afeto acolhe Brejeirinha em seu modo próprio de ser, de inquietude e atrevimento diante do mundo a ser narrado. A grandeza dos olhos e cabeça de Nhinhinha e seu corpo miúdo contrastam com os detalhes diminutos de Brejeirinha, toda ela pequena, espreitada, em tons de desengonço. Como Miguilim, Brejeirinha mantém uma relação de reelaboração do mundo experimentando-o, tocando e sendo tocada por ele. Isso a aproxima do “menino-Rosa”, pelo exercício filosófico do “não-entender”, nas fissuras e frestas responsáveis por instaurar o espaço da ficção. Em uma de suas reflexões, Benjamin trata da “Criança desordeira”:

Criança desordeira: Mal entra ela na vida e já é caçador. Caça os espíritos cujos vestígios fareja nas coisas; entre espíritos e coisas transcorrem-lhe anos, durante os quais seu campo visual permanece livre de seres humanos. Sucede-lhe como em sonhos: ela não conhece nada estável; acontece-lhe de tudo, pensa a criança, tudo lhe sobrevém, tudo a acossa. Seus anos de nômade são horas passadas no bosque onírico. (BENJAMIN: 1984, p.80)

Brejeirinha é uma desordeira. Deseja o saber, mas um que não pode ser medido em parâmetros cartesianos, com início e fim delimitados por um objetivo final, mas só é

possível sob o signo da busca; há de se caçar, de se fazer caminho. Daí mais uma vez a condição do estrangeiro, agora identificado na figura do nômade, perseguidor e perseguido. Seus desejos e dúvidas colocam Brejeirinha em estado de devaneio – “bosque onírico” – tornando-se terreno fértil para o tecido narrativo, incitado pelas reflexões metafísicas, tramado pelas experiências ouvidas e sentidas. “*Eu sei por que é que o ovo se parece com o espeto!*” (PAN, p.154), frase dita por Brejeirinha, é enigma motriz da estória e revela, pelo saber intuitivo residido na infância, a beleza das improbabilidades da vida, maior lição sobre o amor, motivação do seu narrar.

No conto, o tempo é o primeiro elemento a ser descrito: “Na manhã de um dia que brumava e chuviscava, parecia não acontecer coisa nenhuma.” (PAN,p.153). Como em tantos outros contos de Rosa, é na alvorada que a estória ocorre. O tempo fechado e frio do lado de fora contrasta com o aconchego marcado pelo fogo, pela cozinha e pela figura da mãe, numa casa totalmente feminina; desde Maria Eva, cozinheira, passando por “Mamãe” (PAN,p.153), as irmãs Ciganinha e Pele, até a cadela Nurka. Zito é o único elemento masculino – além do audaz navegante – porém, “(...) o Zito, este, era de fora; só primo.” (PAN,p.153). Assim, diferente do núcleo familiar de Nhinhinha e Miguilim, não há na casa de Brejeirinha uma força masculina opositora. O signo do afeto é predominante, a casa torna-se de fato, conforme Bachelard, “(...) nosso canto do mundo” (BACHELARD: 2000, p.24). As “artes” de Brejeirinha são acolhidas nessa casa-Mãe. A criação ocorre livre de amarras. A coisa nenhuma que parecia acontecer dialoga com a reflexão do homem em “O espelho”, fazendo-nos lembrar do “milagre que não estamos vendo” (ROSA: 2005, p.113). No nada residem infinitas possibilidades de tudo. Em “Partida do audaz navegante”, o aparente nada a acontecer, a tranquilidade da casa, Brejeirinha excepcionalmente quieta, oculta a tensão existente entre Ciganinha e Zito, protagonistas da estória de amor que dará origem à outra estória vivida pelo “aldaz navegante”. Brejeirinha, que “tinha o dom de apreender as tenuidades: delas apropriava-se e refletia-as em si – a coisa das coisas e a pessoa das pessoas” (PAN, p.155), pressente o conflito amoroso entre a irmã e o primo e, como contadora de estórias que é, se apropria do que intui para aos poucos criar as brechas do jogo narrativo. O narrador, cúmplice e aprendiz da sensibilidade de Brejeirinha, cede espaço para as reflexões da menina, que vão instaurando o clima de mistério e questionamento de que ela precisa para que o encontro narrador-estória-ouvinte aconteça. Assim, à provocação primeira a respeito da semelhança do ovo e do espeto seguem-se três

afirmações; uma abarcadora do presente de ser: “*Eu hoje estou com a cabeça muito quente...*” (PAN, p.154), outra apoiada num futuro desejoso do saber: “*Eu vou saber geografia.*” (PAN, p.154) e ainda outra, que abarca ao mesmo tempo o desejo e o saber: “*Eu queria saber o amor...*” (PAN,p.154). O querer a respeito do amor comove Zito e Ciganinha, cada um a seu modo, porém ainda calados pela mágoa. A ficção vai abrindo brechas para outra ficção, e quando o narrador revela – o que na verdade é percebido pela menina - que mesmo em silêncio, Zito “sonhava-se ir embora, teatral, debaixo de chuva que chuva” (p.155), ele está criando o espaço para que Brejeirinha possa oferecer a Zito uma alternativa dentro do universo ficcional do “Agora eu era”:

Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-ô-ongue no mar, navegante que o nunca mais, de todos? Zito sorri, feito um ar forte. Ciganinha estremeceu, e segurou com mais dedos o livro, hesitada. Mamãe dera a Pele a terrina, para ela bater os ovos. (PAN, p.155)

O “sim” dito por Zito em forma de sorriso instaura o “Era uma vez” da estória advinda da estória. Criado o personagem, justamente aquele que concentra em si o humano, que materializa o enredo e com o qual nos identificamos, tem início a estória do *Aldaz Navegante*, aquele que veio para redimir o amor, unir as pontas da estória, reafirmar, como em seu próprio nome, a condição movente e a transgressão como marcas da travessia vital do homem humano. A estória tem início na angústia de uma partida, num estado de viagem a princípio solitário, e cujo destino é ainda desconhecido, para além do longe, no mar:

O Aldaz navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Ele foi num navio também, falcatruas. Foi de sozinho. Os lugares eram longe, e o mar. O Aldaz navegante estava com saudade, antes, da mãe dele, dos irmãos, do pai. Ele não chorava. Ele precisava respectivo de ir. Disse: - Vocês vão se esquecer muito de mim? O navio dele, chegou o dia de ir. (...) O navio foi saindo do perto para o longe, mas o Aldaz navegante não dava as costas para a gente, para trás. Por fim, não tinha mais navio para ver, só o resto de mar. (...) Então e então outro disse: - Ele vai descobrir os lugares, depois ele nunca vai voltar. (...) Então, todos choraram, muitíssimos, e voltaram triste para casa, para jantar. (PAN, p.155)

O conflito é narrado no atravessamento das experiências de Brejeirinha; aquilo que lhe é importante, aquilo que lhe causa medo e angústia, tudo se adere à trama (Nesse bojo há a família, mãe, pai, irmãos; a negação da criança frente ao choro; a rotina de voltar a casa para jantar a despeito de qualquer tristeza, o desgosto pelo mar). Na estória do *Aldaz Navegante* os espaços se abrem para a ficcionalização da vida. Contudo, ao mesmo tempo em que é capaz de condensar em sua narrativa imagens pueris, figuras próximas de seu cotidiano, sentimentos que revelam a vida “de cá” tornando-se matéria de poesia, Brejeirinha usa vocábulos eruditos, palavras tidas como difíceis que, no entanto, tem seu

sentido deslocado, transgredido. O que está em jogo não é seu significado, mas o significante, sua matéria e potência de som e sentidos. O estranhamento gerado pelos deslocamentos não quer tornar-se incompreensível, mas clarificar-se sob outra lógica, tornando-se poesia. Ao ser questionada pela irmã mais velha, Pele, já inserida na lógica utilitária das coisas, do por que “inventar essa história de de tolice, boba, boba”(PAN, p.155) a resposta vem, mais uma vez, pelo fazer poético, intransitivo: “*Porque depois pode ficar bonito, uê!*” (PAN, p.155). Assim como Miguilim vê a beleza do Mutum pela forma como este lhe foi contado pelo homem no Sucurijú, em Brejeirinha o que importa não é o visível em sua mediocridade estática, mas o vir a ser das coisas, percebido apenas por aqueles cujo olhar é capaz de mirar o invisível.

O narrador , como já vimos, é parceiro de Brejeirinha e a elege como olhos e voz por meio dos quais o jogo narrativo se dará. Por ser cúmplice da menina, é capaz de ter ao mesmo tempo distanciamento para compreender os sentimentos de todos, sobretudo o modo de ser de Brejeirinha (defendendo-o, até: “Porque gostava, poetisa, de importar desses sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância.” (PAN, p.154)) e também extrema proximidade, revelada na comunhão das sensibilidades, na compreensão frente às reflexões, na conjugação das narrativas marcada pela paulatina apropriação do modo de narrar de Brejeirinha. “A manhã é uma esponja”, “O tempo temperou” (PAN, p.156), “Pronto. (...) Brejeirinha e o trovão se engasgam. Ela iria cair num abismo “intacto” – o vão do trovão?” (PAN, p.160), Sua sensibilidade para o olhar da infância é tamanha que na continuação da narrativa do Aldaz Navegante, ele, narrador, é a única “presença” adulta, mediador das ficções. Repreendida pela irmã mais velha, Brejeirinha interrompe sua estória até o ponto em que a mãe sai de cena para visitar um parente, dando permissão para irem “espiar o riachinho cheio.” (p.156). Em seu livro chamado *A água e os sonhos*, Bachelard, ao tratar da natureza do rio, afirma que “As águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres encontram-se nas mais variadas paisagens literárias (...). São a linguagem pueril da natureza. No riacho, quem fala é a natureza criança.” (1997, p.35). Em *Uma estória de amor* (Festa de Manuelzão), parábase de *Corpo de Baile* que trata exatamente do poder encantatório e transformador das estórias, está lá, imagem constante, o riachinho: “Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca – “Sou riacho que nunca seca...” – De verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo.” (ROSA: 2002, p.259). Brejeirinha manifesta o desejo de se aproximar do riacho, pois nele reside uma

voz potencial de infância. Ir até o riachinho cheio é retomar a potência inventiva pelo fluxo vital das águas, para que a estória possa continuar.

E ela recomeça após fazerem o caminho até o riacho, caminho este já transformador da relação entre Ciganinha e Zito, agora mais próximos. O dia estava “recitado” (p.157), pronto para ser vivido em forma de poesia. Elegendo Ciganinha e Zito como seus ouvintes, Brejeirinha “olha-os” (PAN, p.158) e segue narrando:

“O Aldaz navegante não gostava de mar! Ele tinha assim mesmo de partir? Ele amava uma moça, magra. Mas o mar veio, em vento, e levou o navio dele, com ele dentro, escrutínio. O Aldaz Navegante não podia nada, só o mar, danado de ao redor, preliminar. O Aldaz Navegante se lembrava muito da moça. O amor é original...” (PAN, p.158)

O Aldaz Navegante já não está mais sozinho. Carrega consigo o amor pela moça. Porém, no momento do reconhecimento do outro, há a tormenta. “*O perigo era total, titular...*” (PAN, p.158). A estória recomeça no ápice de seu conflito, com a moça e o moço “*nas duas pontinhas da saudade*” (p.158). O desejo de Brejeirinha a respeito de saber o amor é realizado no decorrer da narrativa, pelo movimento do narrador benjaminiano de “infundir a sua substância mais íntima naquilo que sabe por ouvir dizer.” (BENJAMIN: 2002, p.240). Brejeirinha não vive aquele amor, mas como o acervo de um narrador é composto principalmente da experiência do outro, pela fabulação ela elabora suas reflexões: “*O amor é original...*”; “*O amor é singular...*” (PAN, p.158). No entanto, diante da não salvação perante o amor, Brejeirinha cai na tentação de substituir o narrar pelo explicar: “*Aí? Então...então...vou fazer explicação! Pronto. Então, ele acendeu a luz do mar. E pronto. Ele estava combinado com o homem do farol...Pronto. E...*” (PAN, p.158). Em resposta à indagação de Pele, sobre a continuação da estória, Brejeirinha tenta por um momento elucidar o enigma indecifrável, jogando literalmente a luz sobre o mar, encerrando as brechas que somente o narrar é capaz de criar. O interessante é que, contudo, Pele não aceita a solução pela lógica da explicação e a partir daí, todos e cada um a sua maneira, vão sendo conduzidos e conduzem o fio narrativo criado por Brejeirinha. O jogo narrativo é partilhado e é Pele a primeira a identificar no “bovino”, mesmo que em tom de troça, o aldaz navegante:

Olhou-se. Era: aquele – a coisa vacuum, atamanhada (...) obra pastoril no chão de limugem (...). Sobre sua eminência, crescera um cogumelo de haste fina e flexuosa, muito longa: o chapeuzinho branco, lá em cima, petulante se bamboleava. O embate e orla da água, enchente, já o atingiam, quase. (...) Nisso, o ramalhete de Pele se desmanchou, caindo no chão umas flores. – “Ah! Pois é, é mesmo!!!” – e Brejeirinha saltava e agia, rápida no valer-se das ocasiões. Apanhara aquelas florinhas amarelas (...) e veio espetá-las no concrôo do objeto. (...) A

risada foi de todos, Ciganinha e Zito bateram palmas. – “Pronto. É o Aldaz navegante.” (PAN, p.159).

A transformação do bovino tem início pelo olhar de Pele e já na estória o narrador reafirma esta percepção ao fazer do cogumelo o chapeuzinho branco do navegante. Já Brejeirinha percebe a transformação quando o belo se instaura, desta vez na figura das flores, terminando de compor aquele que seria o “Aldaz navegante”. Brejeirinha “saltava e agia”; narrar é um fazer, estimulado pelo fazer-se da vida, e agora este fazer estava sendo feito a muitas mãos. E foi por todas elas que “Já, aquela matéria, o bovino, se transformara” (p.159). Esta capacidade de transmutação do real mais ordinário e cotidiano em matéria de poesia é afirmada por Walter Benjamin:

(...) crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de modo visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer (...) através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente. Com isso as crianças formam seu próprio mundo de coisas, mundo pequeno inserido em um maior. (BENJAMIN: 1984, p.77)

A relação "nova e incoerente" apontada por Benjamin, fundada num olhar inaugural sobre o visível – abrindo brechas para o invisível – dialoga com o protagonismo da infância roseana, que surge no conto em questão como potência de transformação pelo próprio ato de narrar. A questão é que este próprio mundo de coisas na ficção rosiana torna-se central, fonte de alimento do tecido narrativo, da vida como fabulação. A menina Brejeirinha, criança “desordeira”, retira dos detritos, do caos, da dúvida, do medo, sua matéria narrativa. Para se viver o amor, há de ser “aldaz”. Para narrar também. Retomando Heidegger em seu estudo sobre Heráclito, outra história sobre o filósofo grego diz respeito ao espanto das pessoas ao verem Heráclito no templo de sua deusa Ártemis – deusa da *physis* – jogando dados com algumas crianças. Sobre isso, Heidegger afirma:

O jogo de crianças indica a descontração e serenidade, o balanço e a liberdade do jogo que, precisamente por ser jogo, possui sua regra e sua lei, permanecendo assim no limite e na continência, naquilo que chamamos de “mundo”, onde os jogadores se veem imersos sem, porém, se afogarem.” (p.38)

A criança em estado de jogo é reveladora das eternas possibilidades de recomeço. Tanto é que, mais uma vez, a narrativa de Heidegger relembra a imagem rosiana dos meninos brincantes na palma da mão da civilização (2009), que materializa essa potência de

quem é capaz de mergulhar, ir fundo, sabendo, contudo, como nadar até à superfície. O medo do trovão sentido por Brejeirinha funde-se ao medo pela perda do amor que sentia o aldaz navegante. E como solução, ela dá ao protagonista de sua estória o protagonismo da ação, para que a reviravolta aconteça e o medo possa ser substituído pela coragem: “*Então, pronto. Vou tornar a começar. O Aldaz navegante, ele amava a moça, recomeçado. Pronto. Ele de repente se envergonhou de ter medo (...)Deu um pulo onipotente...agarrou, de longe, a moça, em seus abraços...*” (PAN, p.159). O narrar é entendido aqui como o jogo descrito por Heidegger, dotado de leis, deste “pequeno mundo”, capaz, contudo, de forjar tantos outros, reinventando a vida.

À medida que o jogo narrativo se intensifica, as barreiras entre a estória contada pelo narrador e a de Brejeirinha tornam-se mais rarefeitas. A convenção dos itálicos para marcar a estória contada pela menina é transgredida gerando o transbordamento das narrativas. A estória do Aldaz Navegante é compartilhada também pela boca do narrador, que passa a adotar inclusive a palavra aldaz, legitimando o processo criador da menina. Nos “deslimites” entre as ficções, todos acompanham o movimento “dançadoante” do aldaz navegante sobre as águas, fruto da intervenção de cada um dos personagens na sua elaboração. Brejeirinha adorna seu personagem, tornando-o “outro, colorido, estrambótico, folhas, flores” (PAN, p.160), mas somente quando é adornado por todos – “Zito põe uma moeda. Ciganinha, um grampo. Pele, um chicle. Brejeirinha – um cuspinho...” (PAN, p.160) abre-se a brecha para “recontar a verdadeira estória” (PAN, p.160):

“- Agora, eu sei. O Aldaz Navegante não foi de sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, stricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ia ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio...pronto: e virou vagalumes.” (PAN, p.160)

No contar de novo, afirma-se a vida como reinvenção, valorizando não o início ou o fim, mas a travessia. E nela é possível desenhar tudo. Em seu narrar incessante, Brejeirinha materializa o verso de Manoel de Barros “Tudo o que não invento é falso” (BARROS: 2010, P.345), fazendo da vida mobilidade pura, possibilidade de um “ovo se parecer mesmo com um espeto”. “Brejeirinha descobre uma profunda verdade metafísica, desmoralizadora da nossa concepção idiota da ‘realidade estática’.” (ROSA apud FARIA: 2005, p.157), afirma Guimarães Rosa em carta ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Seu saber, intransitivo, atento “às ocasiões”, recria novo desfecho, agora no amor como encontro, reciprocidade; o amor conduzindo o mar, o mar tornando-se poesia; iluminando-

se, não por meio de explicação, mas pela metáfora dos vagalumes. Se, para Todorov narrar é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte, o “jacto de narrar” de Brejeirinha, tal qual o de Sherazade, celebra, mesmo no escuro da noite ou na tormenta do trovão, a infinitude da vida eternizada pelo tecido narrativo. Não à toa que, mais uma vez, dentre os símbolos que compõem os desenhos de Luis Jardim para “Partida do audaz navegante” (Anexo B), o último é o infinito, porém desta vez a sequência inicia-se com Urano, planeta regente do signo de aquário, signo dos inventores, “força cósmica que provoca as mudanças e agitações repentinas, bruscas e imprevistas, das intervenções, das criações originais (...)” (CHEVALIER: 2009, p. 921). A proliferação criadora sem medida salienta a força de Brejeirinha residente na criação em meio ao caos; a inventividade intuitiva e silenciosa da Lua e o desbravamento criador de Urano presentes em Nhinhinha e Brejeirinha apontam o equilíbrio dos opostos, o ovo e o espeto, o existir do homem na “infinita metamorfose de tudo o que existe” (CALVINO: 1992, p.14)

3.2 - Conhecendo jamais o menino¹⁶

O tempo é a substância de que sou feito.
Jorge Luis Borges, Obras completas

Memória prévia

*O menino pensativo
junto à água da Penha
mira o futuro
em que se refletirá na água da Penha
este instante imaturo.*

*seu olhar parado é pleno
de coisas que passam
antes de passar
e ressuscitam
no tempo duplo da exumação.*

*O que ele vê
vai existir na medida
em que nada existe de tocável
e por isto se chama
absoluto.*

*Viver é saudade
prévia.*

Carlos Drummond de Andrade, Menino Antigo

Se Nhinhinha e Brejeirinha existem como facetas da criação poética, do ato de narrar em silêncio e festa, “Nenhum, nenhuma” traz à tona a memória, matéria prima do narrar, como já mencionado no início deste capítulo. Um menino é nosso guia pelas frestas, cômodos, esconderijos de uma casa-memória originária, viagem pela imensidão íntima do ser a se fazer. Retornamos assim ao Menino e retomamos a força genesíaca dos contos “As margens da Alegria” e “Os cimos”, porém num movimento que parece seu inverso: os contos inicial e final de *Primeiras histórias* tratam, nesta leitura, do encontro mítico do sujeito com o mundo, do reconhecimento das forças que comprimem e expandem sua existência, tendo na infância a mola propulsora necessária a esta expansão. Se fôssemos desenhar este movimento, este seria de dentro para fora. Já o oitavo conto, “Nenhum, nenhuma” parece antecipar o conflito de “O espelho”: o homem que quer descobrir o eu por detrás do mim busca sua própria gênese, residida na reelaboração de si. O movimento é de fora para dentro. Neste sentido, o mesmo menino que nos conduz pela casa imemorial é, ou

¹⁶ Referência ao início do texto de Clarice Lispector, “Menino a bico de pena”, publicado em livro em *A descoberta do mundo* (1984).

pelo menos contém em seu existir, a potência genesíaca do Menino e a força originária do rostinho de menino: o eu por trás do mim é feito de infância.

A viagem memorial é iniciada com a imagem da “casa-de-fazenda”. A casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. (BACHELARD: 2000, p.26) O espaço é mais uma vez a referência do sujeito errante, mesmo aqui, em que tudo parece tão impreciso, ser e não ser:

DENTRO DA CASA-DE-FAZENDA, ACHADA, AO ACASO DE outras várias e recomeçadas distâncias, passaram-se e passam-se, na retentiva da gente, irreversos grandes fatos – reflexos, relâmpagos, lampejos – pesados em obscuridade. A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar. Ou talvez não tenha sido numa fazenda, nem no indescoberto rumo, nem tão longe? Não é possível saber-se, nunca mais. (NN, p.93)

Neste primeiro parágrafo há a busca por uma referência, um ponto de partida, ao mesmo tempo em que esta é negada incessantemente. A rememoração se dá no limiar dos mundos, em estado de sonho, e como centro do devaneio “existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro.” (BACHELARD: 2000, p.27.). A afirmação de que tudo se passou na casa-de-fazenda, contudo, vai se diluindo na reflexão do narrador acerca da natureza dos fatos, carregados de sombras, vindos à tona como luzes que se acendem e se apagam rapidamente. A própria casa é fugidia e se esconde no labirinto da memória, em locais ainda inacessíveis à lembrança. A ideia bergsoniana de “pura mobilidade” toma forma aqui na medida em que a existência torna-se fruto de revisitações do existir; ou seja, mesmo a busca pela origem já se encontra no movimento de transmissão vital e, portanto, só tem contorno existencial no processo de rememoração. Este processo é conduzido pelo signo da dúvida, da impermanência, e é sobre o “indescoberto rumo”, por esta casa “deslocalizada” que o narrador realiza a travessia existencial pelo passado, presente e futuro.

Como um metaconto, “Nenhum, nenhuma” materializa em sua forma o movimento próprio da memória: “A memória... não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta (...). Inteiro, sem dúvida, ele [o passado] nos segue a todo instante.” (BERGSON: 2006, p.47). A rememoração, portanto, não se dá pelas certezas, mas nas brechas da existência onde o passado é convocado pelo presente para resignificar o porvir. “A dúvida que isso marcou, no Menino, ajuda-o agora a muito se lembrar.” (NN, p.95) Nossos desejos e querer são movidos pelas experiências vividas; mesmo quando julgamos estar vivendo o momento

presente, ao pensar sobre ele, este já se tornou memória; neste sentido o ato de narrar é imperativo, pois ele presentifica a experiência. Por ele recordamos, recriamos, refundamos. No entanto, este passado incessante não é abarcado por nós totalmente como representação, conforme afirma Bergson, mas é reacendido de acordo com o apelo do presente. E o corpo, “lugar de passagem” (2006, p.92), constitui-se no elo entre o passado remoto e o passado recente. Ainda com o filósofo:

Para que uma lembrança reapareça na consciência é efetivamente preciso que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso em que se realiza a *ação*. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo a que a lembrança responde e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança empresta o calor que dá vida. (p.93)

Neste processo de reconciliação consigo mesmo, o narrador do conto não está sozinho. Se “Não é possível saber-se, nunca mais.”, então, como transformar a história em estória? Como saber sem saber? Pelo menino. “Mas o menino penetrara no quarto...” (NN, p.93). A não-linearidade do processo de rememoração é percebida não somente na imprecisão e no jogo de afirmação e questionamento, mas se complexifica no entrecruzamento das vozes que compõem o conto. Para acessar a memória primordial e entrar em estado de viagem, ou seja, para realizar a *ação* o narrador precisa do Menino-bússola. É com ele e através dele que o passado se encontra com o presente e dá estofamento existencial para que o narrador se lance no porvir. O menino de Drummond, no poema que nos serve de epígrafe, gesta na quietude de seu olhar a fusão dos tempos, a eternidade já contida no tempo futuro, e nos dá a justa (des) medida da vida. “Só o menino consegue vislumbrar a unidade, conciliar os opostos, apagar as diferenças transitórias.” (NUNES: 1976, p.126), afirma Nunes ao analisar o conto de Rosa. Ainda sobre a infância, afirma Faria:

Quando nos disponibilizamos para a infância, somos levados a devaneios muito antigos, tão antigos, subitamente, que é impossível datá-los. Um lampejo de eternidade desce sobre o mundo. Fascinada pelo longínquo, a alma abre-se ao imemorial. Devolvemo-nos às intuições que nos fundaram e temos acesso a toda uma perspectiva de antecedência do ser. Alcançamos uma região de ontologia penumbral, situada entre o ser e o não-ser, onde o ser aparece e desaparece, seguindo as ondulações da vontade de ser. Para além da nossa história, estende-se a nossa incomensurável memória. O religamento com o passado repõe em vida as vidas que não foram, recolocando-nos em contato com as possibilidades que o destino não soube aproveitar (FARIA, 2005, p. 103)

O menino, em um duplo movimento, resgata o narrador e é resgatado por ele através da consciência da viagem: “(...) por onde andou o Menino, naqueles remotos já peremptos anos? Só agora é que se assoma, muito lento, o difícil clarão reminiscente, ao

termo talvez de longuíssima viagem, vindo ferir-lhe a consciência.” (NN, p.94). O narrador torna-se menino ao tomar consciência de que a vida se faz na travessia e de que “É na duração que voltamos a mergulhar então, uma duração em que o passado sempre em andamento, se avoluma sem cessar de um presente absolutamente novo” (BERGSON: 2006, p.52). Religa-se, portanto, com seu passado através da potência inaugural do olhar da infância, conciliando o inconciliável. Esta infância ontológica, geradora de “possibilidades que o destino não soube aproveitar” não se completa, entretanto, como refundação existencial sem a reflexão sobre o vivido. Desse modo, como um filme comentado pelo seu diretor, o narrador, através dos itálicos (ou dos negritos a depender da edição) desempenha este papel reflexivo, olhar crítico necessário para que o passado não seja apenas uma sucessão de fatos dados, mas que reafirme o enigma da travessia. Neste jogo de vozes, alterna-se a primeira e a terceira pessoas, num revelar-se e conter-se diante do vivido e, principalmente, do que está por vir. No entanto, numa leitura mais atenta é possível perceber que, fora dos itálicos – espaço convencionado para a reflexão – escapa à narrativa outra voz, também reflexiva, porém com uma capacidade de distanciamento maior e, portanto, reveladora, conclusiva mesmo na instauração do enigma. Quem faz a afirmação/interrogação “Infância é coisa, coisa?” (NN, p.94) não é o menino, lugar da experiência, tampouco o narrador em sua tentativa de não esquecer e refletir sobre a memória, mas uma terceira voz, de cunho existencial, escritura enigmática, porém que compreende o sentido da convocação do passado pelo presente para a construção da travessia do ser a se fazer. É possível perceber este entrecruzamento em outras passagens, como a seguinte:

O menino, sempre lá perto, tinha de procurar-lhes os olhos. *Na própria precisão com que outras passagens lembradas se oferecem, de entre impressões confusas, talvez se agite a maligna astúcia da porção escura de nós mesmos, que tenta incompreensivelmente enganar-nos, ou pelo menos, retardar que perscrutemos qualquer verdade.* Mas o menino queria que os dois nunca deixassem de assim se olhar.

Nenhuns olhos tem fundo; a vida também, não. (NN, p.94)

Num primeiro momento o narrador está com o menino, imerso na experiência passada, observando o encontro do moço com a moça. Logo em seguida, pelos itálicos, o narrador inclui-se e inicia sua reflexão sobre o próprio exercício da memória, difícil e tortuoso, jogo de que não se conhecem as regras e tampouco quando termina. Ao fim dos itálicos, volta-se mais uma vez para a narrativa do menino, até que a última frase instaura um terceiro olhar, abrangente da experiência vivida e de sua reflexão: a sabedoria, “conselho tecido na substância viva da existência.” (BENJAMIN: 2012 p.217).

É pelo menino, portanto, que penetramos na casa fugidia, no quarto, onde um “homem sem aparência” (NN, p.93) encontra-se. E realmente como num sonho, o que aparenta ser não é e o quarto torna-se escritório, revivido pelo cheiro da madeira da escrivaninha vermelha, cheiro que “*nunca mais houve.*” (Idem). O novo confunde-se com o velho, pelo espaço, no espaço “encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências.” (BACHELARD: 2000, p.29). O que reacende a memória e presentifica o passado não é o abstrato, mas a coisa em si:

Tênue, tênue, tem de insistir-se no esforço para algo lembrar, da chuva que caía, da planta que crescia, retrocedidamente, por espaço, os castiçais, os baús, arcas, canastras, na tenebrosidade, a gris pantalha, o oratório, registros de santos, como se um pedaço de renda antiga, que se desfaz ao se desdobrar, os cheiros, nunca mais respirados, suspensas florestas, o porta-retratos de cristal, floresta e olhos (...); talvez as coisas mais ajudando, as coisas que mais perduram. (NN, p.95)

O dinamismo das vozes marca a profunda relação entre o revivido e a reflexão do narrador. Como num coro de vozes, as coisas, os objetos mais cotidianos – baús, castiçais, porta-retratos – sobressaem aos sentidos, constroem a estória. O enigma lançado pela terceira voz – “Infância é coisa, coisa?” – reverbera nesta passagem e reafirma na relação concreta da infância com o mundo, a capacidade de refundação da existência. “A infância é coisa, porque concretamente faz mundo.” (FARIA: 2005, p.103). Na relação da infância com os resíduos, já apontada por Benjamin, o vital se refaz poeticamente, forma formante, e a vida transborda possibilidades.

Na existência revisitada, além do Moço, outros sujeitos compõem a cena, cada qual reafirmando simbolicamente as diversas forças vitais do ser no cosmos. Assim surge a Moça, imagem, que “reaparece”, dotada de beleza e profundidade. Assim aparece o Homem velho (que seria o pai da Moça), muito alto, sempre calado, porém presente, a podar as roseiras. Assim revela-se Nenha, “velhíssima, a inacreditável” (NN, p.95). A Moça desempenha papel sacerdotal, e sua ligação com o transcendente – “ela era alta, alva, alva.” (NN, p.96) - vai sendo clarificada na composição dos questionamentos por ela feitos ao Moço e em sua profunda ligação com a velha Nenha. Moça e Moço se amam, porém, há um conflito de desejos entre a expectativa de realização de amor do Moço e o amor que a Moça tem a oferecer. “Mas a Moça estava devagar. Mas o Moço estava ansioso.” (NN, p.94). Os dois corações, postos um de cada lado das múltiplas imagens do menino na epígrafe de Luis Jardim (Anexo C), envolvem de amor a existência do menino-narrador, e a compreensão acerca deste sentimento é primordial para que o narrador se recoloca no mundo. No

refazimento do sujeito pela memória, o amor realizado no “viver comum”, nos “planos caminhos” (NN, p.99) conforme deseja o Moço, não o faria desenredar-se, mas daria um nó limitador no longo fio da vida-estória.

Ela tinha dito: -“...esperar, até a hora da morte.” (...) Falou: “- Mas a nossa morte...”. Sobre esse ponto de vista, ela sorria – muito – flor, limite de transformação. Obrigara-se por um voto? Não. Mais disse: - “Se eu, se você gostar de mim...É como saber se é o amor certo, o único? Tanto é o poder errar, nos enganos da vida...Será que você seria capaz de se esquecer de mim e, assim mesmo, depois e depois, sem saber, sem querer, continuar gostando?” (NN, p.98)

Sendo a Moça “flor, limite de transformação” conserva-se sempre jovem, potência de amor, não existindo para se encerrar numa fórmula amorosa convencionada, mas fertilizando a travessia. Ao mesmo tempo, liga-se profundamente à figura essencial de Nenha, já que assim como ela, também é “menina ancianíssima” (NN, p.97), simbolizando juntas, pela força feminina de fecundar novos mundos, o eterno início da vida. Ao ser a responsável por cuidar daquela que não era a morte, mas “Antes, era a vida.” (NN, p.96) a Moça também assume a força das ninfas, protetoras da natureza, zeladora da energia regenerativa da *physis*: “Ali, num só ser, a vida vibrava em silêncio, dentro de si, intrínseca, só o coração, o espírito da vida, que esperava. Aquela mulher ainda existir, parecia um desatino de que ela mesma nem tivesse culpa.” (NN, p.96). Ao dizer não para o Moço, a Moça volta-se para sua “função” e abraça Nenha, despersonalizada, mítica, tornada ela o próprio incomutável, o imutável.

Nenha não surge como os demais personagens. Ela é revelada ao Menino como um enigma da travessia a ser conhecido e compreendido a seu tempo. A força mítica de Nenha é tamanha que sua existência deslimita-se da história tornando-se estória. “Ela beladormeceu?” (NN, p.96) Atemporal, dela não se sabe o nome, nela abarcam-se todos os tempos, os eternos recomeços, a íntima conexão das duas pontas do fio da vida, daquilo a que damos o nome de início e fim. Em Nenha há Nhinhinha: “Ela ficava tão quieta, no meio da alta cama de torneados (...) ali quase se sumia (...) algo inviolável em sua exiguidade, e respirava. (...) e os olhos abertos, garços.” (NN, p.96). A quietude do corpo e a vivacidade do olhar expandem sua existência, a conectam com o “lá” e o aqui. O sagrado extinguir-se é nossa própria condição, o imutável “mal nascer e já começar a morrer” de Vinícius de Moraes; por isso é chamada de Nenha; em Nenha há nenhuma, referência ao título desta estória, também ele revelador do duplo nada da condição humana. Se Moça e Velha são facetas complementares, igualmente míticas – “Ela poderia ser a princesa no castelo, na

torre.” (NN, p.95) - então ambas são “limite de transformação” e situam em si a abertura para o novo, do nada para o tudo, do ninguém para o alguém. Assim como nonada é o nada duas vezes, “Nenhum, nenhuma” é a dupla negação do ser. Voltando-se para a origem de si, aceitando refazer a travessia originária, o narrador aceita negar-se para reinventar-se no abismo do nada, que é tudo. “- “O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...” (... porque a ideia do objeto “não existindo” é necessariamente a ideia do objeto “existindo”...)” (ROSA: 1979, p.5). Desse modo, manter Nenha “guardada” em um quarto da casa-memória e depois levá-la ao jardim é ter coragem de se lembrar desta ligação com o imemorial e ir ao seu encontro pela infância-bússola, que localiza a experiência humana na potência de seu devir. “A gente cresce sempre, sem saber para onde.” (NN, p.98).

Assim como Nenha e a Moça estão associadas, o menino e o Moço correspondem-se, mesmo que numa relação a princípio de negação. Compreende-se a implicância do menino com o Moço; como integrantes de uma mesma existência, porém descoladas no tempo, coexistem a incompreensão diante da impossibilidade do enlace com a Moça e a irremediável tomada de consciência da viagem, do prosseguir. “O Moço causava-lhe antipatia e rancor, dele já tinha ciúmes.” (NN, p.96). No entanto, à negativa da Moça sucede a tão necessária partida. “O Menino, contra tudo o que sentisse, acompanhou o Moço. O Moço aceitou, pegou-lhe na mão, juntos caminharam.” (NN, p.99). No instante da separação o narrador une-se ao Moço e ao Menino, tornando-se “a gente”; todos e ninguém refazendo o caminho de volta, do recomeço marcado por um nascer de novo, trôpego e às cegas, como todo nascimento. “Eu atravesso as coisas - e no meio da travessia não vejo – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada (...).” diz Riobaldo em sua reflexão a respeito de seu caminho. Voltando-se para dentro, no retorno, o narrador revisita o quarto que é o escritório, que guarda o cheiro da madeira da escrivaninha, e, da porta-limiar, avista-se o “Homem velho”, pai da Moça, de quem não se conhece o rosto, mas se sabe da morte próxima. “O rumor da tesoura grande podava as roseiras. Era o Homem velho, de pé, de contraluz, homem muito alto.” (NN, p.97) Representação do devir, o velho também se conecta ao Menino e ao Moço, estando sempre ali, porém nunca sendo apreendido de fato, fugidio e silencioso como o porvir. “O Homem concordava com todos, sem tristezas se calava?” (NN, p.95) Sendo aquele que poda as roseiras, “flor – limite de transformação”, sua função nesta jornada interior é a de equilíbrio e orientação. Podar o jardim é retirar os excessos, tornar o caminho mais visível, sem indicar, contudo, as respostas, mas revelando o

enigma. “O Homem velho só queria ver as flores, ficar entre elas, cuidá-las. O Homem velho brincava com as flores.” (NN, p.97). O prazer de estar entre as flores, vida germinada e semente a germinar, revela o devir se fazendo na alegria da busca. O “*riachinho*” (NN, p.97) surge aqui, mais uma vez, figurando em seu fluxo incessante e renovador a necessidade que o narrador tem de se orientar para não se perder na travessia labiríntica da memória, complexo percurso que o conduz da periferia ao centro do ser, sendo este o próprio fazer-se caminho.

Moço e Menino reconduzindo-se no labirinto, em longa viagem de volta, trazem à tona o pensamento do narrador sobre a terceira margem: “*Tem horas em que, de repente, o mundo vira pequenininho, mas noutra de repente ele já torna a ser demais de grande, outra vez. A gente deve de esperar o terceiro pensamento.*” (NN, p.100). Diante do afrouxar e apertar da vida, é preciso redimir o destino humano pela reinvenção. Essa aparente incoerência entre tudo e a vida, percepção compartilhada com o Menino em “Os Cimos”, é justamente o movimento de contração e expansão do mundo, materializado pelas margens. Em “Nenhum, nenhuma”, o Menino retorna na eterna busca humana por compreender o ir e vir das coisas e como se mover no desconhecido dele mesmo. A reconciliação com o Moço finaliza a viagem-sonho e recoloca o Menino-narrador no fazer cotidiano, o pai dando ordens, a mãe beijando e querendo saber notícias do Menino. No entanto, como em toda jornada a sabedoria adquirida pela experiência se dá no retorno a casa, ao ponto de partida, o narrador, agora totalmente assumido em feições de menino, toma para si a potência da ação: “E eu precisei de fazer alguma coisa, de mim, chorei e gritei, a eles dois: - “*Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram? Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!...*” (NN, p.100). No reencontro consigo, na reelaboração do ser pela memória, desconstrói-se, desconhece-se para recriar-se: “eu; eu?” (NN, p.100), afirma e interroga ao mesmo tempo, o narrador. O menino concentra em si o velho e o novo, o homem e a mulher, as múltiplas metamorfoses do ser em devir. “Atordado, o Menino, tornado quase incôscio, como se não fosse ninguém, ou se todos fossem uma pessoa só, uma só vida fossem: ele, a Moça, o Moço, o Homem velho e a Nenha, velhinha.” (p.99). No redemoninho da existência reverbera o todos contido no nenhum, que é potência de tudo. A própria epígrafe de Luis Jardim enfatiza essa multiplicidade ao representar múltiplas faces desenhadas em sequência, levemente superpostas. Reafirma com isso o entrecruzamento de vozes presentes no conto, a pluralidade do ser ao longo da travessia do tempo e, principalmente, dialoga com as

representações do personagem Menino ao longo das estórias – a princípio desenhado de longe, como silhueta, passando por essa abundância de possibilidades do sujeito, depois pelo rostinho de menino, só, primevo, enredado na teia de seu espelho para enfim surgir entre os cimos, rosto único e potente, alegre e aberto ao porvir. “Há muito tempo que o eterno retorno de todas as coisas se fez sabedoria de criança, e a vida uma embriaguez de dominação primordial.” (BENJAMIN: 2013, p.115). Sob o signo de Leão, signo do fogo, “metamorfose do princípio que, de força animal e bruta, instantânea e absoluta (...) se faz potência desenvolvida, para tornar-se força dominante e disponível.(...)” (CHEVALIER: 2009, P.540), Luis Jardim finaliza sua narrativa pictórica, sublinhando a disponibilidade do ser para a transformação. Termina-se uma viagem para que outra possa sempre recomeçar.

(IN) CONCLUSÃO

“Quem chegou, ainda que apenas em certa medida, à liberdade da razão, não pode sentir-se sobre a Terra senão como andarilho — embora não como viajante em direção a um alvo último: pois este não há.” (NIETZCHE: 2005). Esta poderia ser uma frase encontrada nas cartas que Guimarães Rosa trocava com seus tradutores ou amigos. Mas é Nietzsche, em *Humano, demasiado humano* (1878) que parece de fato estar dialogando com Rosa ao escrever sua reflexão sobre o andarilho, nos ajudando a dar conta de finalizar um trabalho cuja reflexão se debruçou justamente na afirmação da vida como mobilidade pura, inconclusiva e inesgotável, portanto. Assim, cabe a esta *inconclusão* refazer, rememorar, recordar, em “fast motion” a travessia feita pelos “Meninos-Rosa” em direção ao ser.

Sob o signo do infinito, começamos este trabalho na gênese do homem como ser errante, descobrindo-se no mundo pela tensão das margens e na potência de infância que nos faz transgredi-las; e é à gênese que retornamos, quando acompanhamos o Menino no caminho para dentro de si pela casa imemorial. O Menino de “As margens da alegria” e “Os cimos” é o princípio movente do ser; está lá, num estado de pré-existência que só se materializa no reconhecimento das margens. Reconhecer os limites, porém, num movimento que parece descensional, traz ao mesmo tempo a consciência do destino do homem nas mãos do próprio homem. Se, como afirmou Leão, o mito da “Árvore do conhecimento” corresponde ao processo de hominização do ser humano pelo qual este toma parte de sua mortalidade, é esta mesma consciência que arrebatou o Menino em sua “circuntristeza”. E neste momento de alocação no mundo pela dor, o Menino, no esboço da capacidade de conciliar o inconciliável, ainda não pode narrar o mundo. Antes, precisa aceitar a morte para tornar a vida matéria transmissível. E é amparado pela natureza brotante - pelo vagalume pisca-pisca, pelo tucano no cimo das árvores – que ele consegue dizer o “sagrado sim” nietzscheano, reconhecendo nas margens as infinitas possibilidades de reinventar a vida para que a travessia possa continuar.

A jornada de Miguilim, inserida nessa travessia originária, aprofunda, vasculariza o enigma humano de reinventar a vida na tensão dos contrários. O “Menino-Rosa” é o andarilho nietzscheano, o estrangeiro, aquele de cuja viagem não se sabe o ponto de partida e tampouco a chegada, e por isso mesmo é uma jornada perigosa; porque dela “não se sabe”. Assim, na itinerância constitutiva do destino humano, o protagonista é um menino míope, cuja limitação propicia a reinvenção do mundo pela criação poética. Miguilim, assim como

todos os protagonistas estudados aqui são movidos pelo desejo do belo; seja este representado pelo peru, pelo tucano, pelo Mutúm, pelo arco-íris, pela palavra. São personagens que em sua essência se relacionam com o mundo no “gozo da revelação do literal”, relembrando Goethe (apud ECO: 1993). Sua jornada é de justamente compreender que mesmo em face à experiência trágica, é possível viver na alegria. “Sem dúvida sobrevêm a um tal homem noites más, em que ele está cansado(...) e seu coração se cansa da andança. Bem pode ser que isso aconteça às vezes ao andarilho.” (Nietzsche: 2005, p. 89). O vetor descensional que por vezes instaura o viés do trágico em *Campo Geral* como aquilo contra o qual naquele sertão-mundo não se pode lutar - a morte prematura do irmão ou o suicídio do pai - todavia não é estático e tem seu curso deslocado pela boca que narra o mundo, pela boca de Miguilim. A convivência com as margens ocorre pela via da transgressão através do narrar. Contando histórias Miguilim faz o movimento que Calvino chama de “libertar-se libertando” (1992, p.14) e reafirma em sua errância que o que parece fim é na verdade começo.

Contudo, é pelo feminino que de fato se compreende a conciliação dos contrários. Na máxima “o ovo se parece mesmo com um espeto”, a infância em sua faceta feminina potencializa a vida vivida pelo seu enigma através do poder transformador das histórias. Se o Menino na história-gênese ainda não podia narrar o mundo, Nhinhinha e Brejeirinha concentram em si a exata compreensão de se existir pelo mistério; são elas a personificação do poder transgressor da imaginação tanto pelo viés do silêncio criante que antecede a criação poética, quanto pelo “jacto de contar”, *poien*, fazer poético. No fazer intransitivo de Nhinhinha está a resistência frente ao fazer subordinado ao raso do viver, limitado pelo visível. No seu desejo pelo arco-íris e em sua morte reside a conciliação do lá e do aqui, porção transcendente e imanente de nós mesmos. O aldaz navegante, por sua vez, criação de Brejeirinha, é o caminho pelo qual a menina movimentava os seus questionamentos sobre o mundo; nele cabe tudo: o medo e a coragem, o amor e a raiva, o mar, a família, o caminho. E por meio da ficção, ela realiza o mesmo movimento de Miguilim: liberta-se ao mesmo tempo em que vai libertando, convocando todos para narrarem e reinventarem a vida que acontecia ali, através do bovino, pelas águas do rio, cuja “infância flui/ Sempre menimesma/ água aberta, alçapão/por onde o tempo perde a voz/ e o imenso se faz imerso”. (COUTO: 1999, p. 87).

Por fim, a viagem primordial em busca do eu por detrás de mim, cujo longo fio vem se desenrolando desde a primeira das primeiras estórias, adquire em “Nenhum, nenhuma” contornos conceituais. Um narrador que permite ser conduzido por sua infância-bússola pelo território da memória - matéria-prima do movimento de manutenção e transformação da vida -, vai simultaneamente presentificando o vivido e refletindo sobre o movimento de se lembrar, trazendo à tona a impossibilidade da totalidade. No impreciso de tudo, acompanha a reflexão do narrador uma terceira voz, terceira via a nos lembrar da beleza da incompletude, já que é por ela, pela brecha, que surgem os questionamentos, alimento da imaginação que refunda o homem pelo homem. “Nenhum, nenhuma” nomeia no título a condição humana na qual todos nós nos encontramos, mesmo aqueles que não têm olhos para ver. O nada ou a faca sem lâmina da qual se tirou o cabo, como escreveu Rosa, está grávido de tudo e é pela infância potencial que o andarilho conscientiza-se de que o eu por trás do mim está em eterno devir, é potência pura, e por isso, rosto de criança. “Como conhecer jamais o menino?” (LISPECTOR: 1998), pergunta Clarice Lispector. Sem qualquer pretensão de resposta, mas em diálogo com Rosa, para conhecê-lo, coloque-se em estado de viagem, aceite a memória viva, nascente a cada dia, narre sua história querendo ser estória. Que os meninos continuem brincando na palma da mão de nossa civilização.

REFERÊNCIAS

De João Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Manuelzão e Miguilim_ (Corpo de Baile)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. *Noites do sertão (Corpo de Baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

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

Sobre João Guimarães Rosa

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa*. Novos estudos CEBRAP, São Paulo, n.40, p.7-29, nov. 1994.

BARROS, Maria Heloísa Noronha. *Miguilim e Manuelzão viagem para o ser: um estudo de dois contos de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Valci, 1996.

BERGAMIN, Cecília de Aguiar. *Dansadamente: unidade do Corpo de baile de João Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2008

BOLLE, Willi. *Fórmula e Fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1981

BURIANOVA, Zuzana. “Primeiras estórias: de dentro para além do tempo”. In: Chiappini, L. & Bresciani, M. S. (org). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. P. 229 -239.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: *Tese e antítese: ensaios*. 2. ed. rev. São Paulo: Nacional, 1971. P.119-139.

CHIAPPINI, Ligia e VEJMEKKA, Marcel (org.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.

COUTINHO, Eduardo de Faria. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. (Fortuna Crítica, VI).

COVIZZI, Lenira Marques. “Primeiras estórias: a busca dos avessos pelos direitos enigmáticos”. In: _____. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mimese; mimese da crise*. São Paulo: Ática, 1978. P.63-88. (Ensaio, 49).

FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. *Aletria e hermenêutica nas estórias rosianas*. (Tese de Doutorado). Teoria Literária. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. “Do cômico ao excelso: um prefácio rosiano”. In: <http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/garrafa8/na-marialucia.htm>, acesso em 15 de dezembro de 2014.

FILHO, Leodegário A. de Azevedo. “O discurso de ficção em Guimarães Rosa”. In: *Revista Colóquio de Letras*, nº 15, 1973.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

_____. *Rosa em dois tempos*. São Paulo: Nankin, 2005.

GODOY, Maria Carolina de. “Miguilim, a natureza e o reconhecimento do mundo”. Disponível em: http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/052/MARIA_GODOY.pdf, acesso em 13 de dezembro de 2014, às 16h00

GOMES, Rosane da Silva. *Entre Guimarães Rosa, Manoel de Barros e Bartolomeu Campos Queirós: a criação de uma infância da escrita*. Belo Horizonte: UFMG, 2011 (Tese de Doutorado).

HAAS, Vera. *O silêncio das epígrafes: a construção das Primeiras estórias*. (Tese de doutorado). Porto Alegre: UFRGS, 2011.

LIMA, Luiz Costa. “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”. In: *Revista Colóquio Letras*, nº 27. Lisboa, 1974.

LISBOA, Henriqueta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo Faria. *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. 133-141.

- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Ficção Completa*, V.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- NOGUEIRA, Maria Carolina de Godoy. *O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa. Araraquara*.(Tese de doutorado): UNIFESP, 2007
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. “Primeiras estórias: perigrafia e metalinguagem” (artigo). In: *Revista do CESP*, V. 22, nº 30. Belo Horizonte: UFMG, 2002
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- PASSOS, Cleusa Rios P. “Vozes femininas na obra de G.Rosa”. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel. (org.) *Espaços e caminhos de Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- RÓNAI, Paulo. “Rondando os segredos de Guimarães Rosa” (1956). In: *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile). 11ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. Os vastos espaços. In: *Primeiras estórias*. 1ª ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa (Fortuna Crítica)*. V. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. “Marcas de Ooó”. (Artigo). Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/397>, acesso em 03 de fevereiro de 2015.
- SECCHIN, Antonio. [ET.AL.]. *Veredas do sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- SOUZA, Ronaldo de Melo. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos. Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976

Demais obras

AGAMBEN, Giorgio. *História e infância: destruição da experiência da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Menino Antigo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *O Livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad: Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas, vol. I).

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: summus, 1984.

_____. *Rua de mão única: Infância Berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BERGSON, Henri. *Memória e vida: textos escolhidos*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol II. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALVINO, Ítalo. *Fábulas italianas*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMUS, Albert. “Núpcias, O verão”. S.d. In: MATHIAS, Marcello Duarte. *A felicidade em Albert Camus*. Rio de Janeiro. Ed tempo brasileiro, 1975.

CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMUS, Albert. “O mito de Sísifo”. Disponível em http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000131.pdf, acesso em 20 de janeiro de 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro. Ediouro:2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHOMBART-DE-LAUWE. Marie-José. *Um outro mundo: a infância*. Trad. Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1991

COUTO, Mia. *Raiz de orvalho e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 1999

CRUZ, Benilton. Memória e invenção. Artigo disponível em <http://www.ufpa.br/nupe/artigo2.htm>, acesso em 29 de novembro de 2014.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Sulla Letteratura. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

HEIDEGGER, Martin. *Heráclito: a origem do pensamento ocidental*. Trad. Mácia Sá Cavalcanti Schubak. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998

HOUSSAIS, Antonio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

JOLLES, Andre. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOHAN, Walter Omar, KENNEDY, David (org.). *Filosofia e infância - possibilidades de um encontro*. Petrópolis: Vozes, 2000.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. A Hermenêutica do mito. Artigo disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/abpa/article/view/16714/15521>, acesso em 01 de dezembro de 2014.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. RJ: Rocco, 1998.

MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.

MATHIAS, Marcello Duarte. *A felicidade em Albert Camus*. Rio de Janeiro: Ed Tempo Brasileiro, 1975.

MATOS, Gislayne Avelar, SORSY, Inno. *O ofício do contador de histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A palavra do contador de histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

- MORAES, Antonieta Dias (org.) *Contos e lendas do Peru*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PALO, Maria José e D. Oliveira, Maria Rosa. *Literatura infantil: voz de criança*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993
- PRADO (org.). Sergio Buarque de Holanda. “Descobrimo a infância”. In: *O espírito e a Letra*, Vol II. São Paulo, Companhia das letras, 2010.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.
- RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SOUZA, Eneida Maria de. “Borges, o autor das Mil e uma noites” In: *Traço crítico*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1993
- TERRA, S.S. *No encalço dos percursos: estudos acerca da viagem e do espaço em textos de literatura portuguesa*. 2006. (Tese de doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

ANEXOS

ANEXO A

Primeiras estórias

49 As margens da alegria



55 Famigerado



61 Sorôco, sua mãe, sua filha



65 A menina de lá



71 Os irmãos Dagobé



77 A terceira margem do rio



ANEXO B

153 Partida do audaz navegante



161 A benfazeja



171 Darandina



185 Substância



191 — Tarantão, meu patrão...



201 Os cimos



ANEXO C

83 Pirlimpsiquice



93 Nenhum, nenhuma



101 Fatalidade



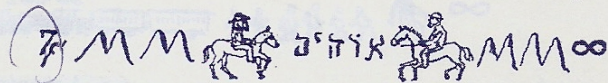
107 Seqüência



113 O espelho



121 Nada e a nossa condição



131 O cavalo que bebia cerveja



139 Um moço muito branco



145 Luas-de-mel

