



GODOY, Maria Carolina de. A natureza no percurso de aprendizagem das personagens infantis de Guimarães Rosa. *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 13, Julho 2013. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

A NATUREZA NO PERCURSO DE APRENDIZAGEM DAS PERSONAGENS INFANTIS DE GUIMARÃES ROSA

Maria Carolina de Godoy¹

RESUMO

Este trabalho analisa contos de Guimarães Rosa de *Sagarana* (1972) e *Primeiras estórias* (1972) em que aparecem personagens infantis, para compreender em que medida o espaço da natureza contribui para o aprendizado no percurso de formação da criança-aprendiz. No percurso das personagens infantis, a força da natureza exerce papel fundamental: para Tiãozinho, no conto “Conversa de bois”, ela está representada na participação ativa dos bois que intercedem, magicamente, em favor do menino; em “As margens da alegria” e “Os Cimos”, as descobertas do Menino acontecem, sobretudo, pela observação da natureza que se alterna de acordo com a sensibilidade da personagem em face dos acontecimentos; na narrativa de Brejeirinha de “Partida do audaz navegante”, a paisagem passa a integrar a história inventada pela contadora-criança. As análises são realizadas a partir de pressupostos teóricos da narrativa, da filosofia e da tradição crítica sobre Guimarães Rosa.

PALAVRAS-CHAVE: conto, narrativa, personagens infantis.

ABSTRACT

This paper aims at analyzing short stories protagonized by children in Guimarães Rosa's *Sagarana* and *Primeiras estórias* in order to understand the way in which nature contributes to the learning of the child. On the course of the children's lives, the power of nature plays an essential role: to Tiãozinho, in “Conversa de bois”, nature is present in the active participation of the oxen who magically intercede on the boy's behalf; in “As margens da alegria” and “Os Cimos”, the boy's discoveries arise from the observation of nature which changes in accordance with the boy's response to events; Brejeirinha's narrative in “Partida do audaz navegante” assimilates the landscape which becomes part of her invented story.

1. Professora Adjunta da Universidade Estadual de Londrina e Pesquisadora Associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: mcdegodoy@uol.com.br. O artigo é parte da tese de doutorado intitulada “O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa”, defendida em 2007 sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Célia de Moraes Leonel e apresentada à Universidade Estadual Paulista

The analyses are grounded upon theoretical presuppositions concerning narrative and philosophy, as well as on Guimarães Rosa's critical tradition.

KEYWORDS: short story, narrative, children.

Introdução

A presença da natureza na literatura remonta ao clássico gênero épico, quando o homem, alheio ao domínio de seu destino, podia tê-la em seu favor e receber dádivas ou ser alvo da ira dos deuses, sucumbindo em face de tormentas e infortúnios provenientes de calamidades naturais. Fauna e flora conjuntas desafiam a vaidade humana, ousada, em circunstâncias mítico-literárias em que a força da natureza inibe a coragem, expressão motivadora do heroísmo:

No mar tanta tormenta, e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida!
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade aborrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme, e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno? (CAMÕES, 1999, p. 47)

A pequenez humana em contraposição à grandiosidade da descoberta de novos saberes inscreve, para sempre na memória coletiva, as imagens do embate entre homem e natureza, cuja vitória humana assinala o poder, a glória e a presença definitiva do homem sobre a terra, até então colocada em segundo plano.

Vencedora ou vencida, a atuação humana cantada na poesia épica pode-nos dizer menos dos resultados desse aparente desequilíbrio na luta pela expansão territorial do que a respeito da beleza estética propiciada pelas imagens desse confronto:

Quando o sol deixou as belezas do mar e galgou o brônzeo céu a fim de luzir para os imortais assim como para os homens mortais sobre a terra produtora de espelta, eles chegaram a Pilos, a bem construída cidade de Neleu. (HOMERO, 1997, p. 29)

De Homero a Camões, do clássico ao neoclássico, cantam-se feitos heroicos entremeados à fúria da natureza mítica, emblemática ao ser instaurada no imaginário literário com contornos de deuses

ou monstros. Na modernidade, a harmonia entre homem e natureza aparece tanto nos devaneios de Rousseau, precursor do ideal romântico, quanto na reconciliação de todos os sentidos por ela despertados na proposta simbolista.

A primeira descrição da paisagem brasileira remete à observação extasiada do olhar desbravador. Embora não provoque a mesma apreensão registrada nas epopeias dos pioneiros navegantes, imersos em medo e curiosidade em face do novo, a vastidão da nossa paisagem chamou de imediato a atenção de nossos colonizadores:

E assim seguimos o nosso caminho por este mar – de longo – até que na terça-feira das Oitavas de Páscoa – eram os vinte e um dias de abril – estando da dita ilha distantes de 600 a 670 léguas, conforme dados dos pilotos, topamos alguns sinais de terra: uma grande quantidade de ervas compridas, chamadas botelhos pelos mareantes, assim como outras a que dão o nome de rabo-de-asno. No dia seguinte – quarta-feira manhã – topamos aves a que os mesmos chama de fura-buchos. Neste mesmo dia, à hora de vésperas, avistamos terra! Primeiramente um grande monte, muito alto e redondo; depois, outras serras mais baixas, da parte sul em relação ao monte e, mais, terra chã. Com grandes arvoredos. Ao monte alto o Capitão deu o nome de Monte Pascoal; e à terra, Terra de Vera Cruz. (CAMINHA *apud* CASTRO, 1985, p. 75-76)

A descrição de vastos campos e abundante vegetação será presença constante em nossa literatura, da informativa ao romantismo, seja para mapear a terra colonizada, seja para afirmar a identidade nacional. Ao se retomar o espaço regional, escritores como Guimarães Rosa não só resgatam a paisagem sertaneja – e os costumes do sertanejo – como também exploram as possibilidades de reconstrução linguística e imagética das regiões.

Antes de se considerarem as intrínsecas relações entre a natureza e o aprendizado da personalidade criança, cabe ressaltar que as descrições da paisagem sertaneja têm merecido atenção de estudiosos da obra rosiana.

Flávio Wolf Aguiar², ao descrever o processo de transculturação e modernização pela qual passou o país, ao lado de outros escritores da América Latina, destaca Guimarães Rosa:

2. Anotações de aula do minicurso oferecido no Seminário Internacional Guimarães Rosa em Belo Horizonte, em agosto de 1998, intitulado “O pacto demoníaco e o pacto letrado em Guimarães Rosa”.

O processo chegou ao seu apogeu no período do pós-guerra desse século. Nesse período afirmou-se uma geração de transculturadores. No Brasil, Guimarães Rosa – em contos e em *Grande sertão: veredas* – procura pensar esse processo a partir de um olhar projetado nas sociedades modernas avançadas e fundadoras de um novo tempo no sertão. O choque, fatalmente, ocorre com a sociedade do homem rústico, tradicional. Como incorporar esses dois mundos? Essa é a grande preocupação do escritor que opera uma transculturação criativa no gênero do romance e funda um estilo próprio de narrar, apropriando-se da oralidade. Fazendo o trabalho de anotação prévia, cria um estilo peculiar que procura abranger os dois mundos. (AGUIAR, 1998)

Ao coletar dados no sertão, o escritor apropria-se da vivência em meio às veredas. O material é remanejado das cadernetas para a ficção, em notável intensidade criativa e (re)criadora. O agrupamento de vocábulos e dados coletados no sertão em viagens, agregados ao seu conhecimento de outras línguas, oferece a dimensão de um escritor-aprendiz em constante refinamento linguístico-documental; das anotações de cadernetas ao texto poético-literário, o caminho trilhado é de “trabalho, trabalho, muito trabalho”, como diz Guimarães Rosa na entrevista a Günter Lorenz. Expressão retomada por Edna Maria F. S. Nascimento no artigo intitulado “O texto rosiano: documentação e criação”, em que faz um levantamento de expressões do autor para apresentar seu aspecto de documento e criação, baseando-se tanto na obra como também em cartas do autor:

O emprego desses termos do código é utilizado por Guimarães Rosa como recurso para imprimir aos personagens, ao universo e ao enredo coerência e veracidade. Com o uso deles, o autor introduz no discurso os diferentes níveis de linguagem: dialetos, regionalismos, empréstimos, ou seja, modos de falar que retratam e caracterizam um ambiente, uma pessoa, uma época, uma profissão. Esses termos acumulam duas semióticas: têm um sentido denotado e conotam um conjunto de condições socioculturais. [...] A incorporação desse saber “armazenado” ao texto rosiano torna o seu discurso dialógico, um tecido de vozes: do autor, do personagem, do narrador, do personagem-narrador, de outros autores, da cultura brasileira, de outras culturas. (NASCIMENTO, 1999, p. 74-75)

Viajante do sertão, convivendo com vaqueiros diariamente em sua excursão a Minas e munido de cadernetas, Guimarães Rosa observou pessoas, ouviu causos e conheceu a região; recolheu material que, esteticamente trabalhado, está transfigurado em uma obra em que o autor retrata os falares, os costumes, a religiosidade do povo, o que lhe confere a denominação de escritor regionalista, sem que se perca a dimensão universal. O sertão de Guimarães Rosa “é um artifício, ainda que ligado metonimicamente à sua região de origem, pelo lastro da documentação” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1994, p. 12).

O sertão e suas particularidades não são apenas matéria para veicular a expressão estética; o sertão de Guimarães é recriado e torna-se essência de sua obra – “este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo” (ROSA, 1994, p. 31) –, na medida em que representa o homem integrado à natureza, à sua origem primitiva, que ainda não faz distinção entre o bem e o mal. A inovação linguística rosiana busca, também, a palavra original, única.

Nota-se a preocupação do escritor em elaborar e (re)elaborar a língua ao se verificarem seus manuscritos, confirmando a fixação pela palavra perfeita, transcendente. Interessante observar que o autor reúne seu material artístico no espaço do sertão, organiza anotações de viagens e relatos orais e busca, na expressão do sertanejo, a linguagem primordial, que esteja livre de marcas do mundo socialmente organizado. A essência de sua linguagem poética somente um universo que ainda mantém relações próximas com a natureza – ora harmoniosas, ora conflitantes – pode oferecer. Em outras palavras, apenas o mundo arcaico, atemporal e que se organiza ciclicamente pela natureza é capaz de representar, na obra rosiana, o universo, a alma e a existência humanas:

nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. (ROSA, 1994, p. 31-33)

Uma das entradas para a compreensão da prosa de Guimarães Rosa é estudar seu interesse pela lapidação do vocábulo, desde as anotações de viagem até a metamorfose estético-literária.

Nas narrativas da obra de estreia, em que as relações entre personagens e natureza já aparecem de modo intenso, é possível considerar definitiva sua intervenção no desfecho da história: os contos “O

burrinho pedrês” e “Corpo fechado” mostram a salvação pela proximidade com animais. O conto “São Marcos” explora, em especial, a intersecção entre homem, natureza e linguagem e põe em evidência o espaço, percebido antes e após a cegueira na transição do protagonista.

João/José passa a perceber a natureza por outros sentidos, ao ver-se cego e perdido na mata. Não mais a visão, que naquela circunstância de nada lhe adiantava, mas apenas os demais sentidos eram capazes de devolver-lhe a capacidade de reconhecimento de um lugar. Caminhando entre cipós, na escuridão, a personagem descobre que é capaz de prosseguir e quase alcançar a saída do mato: “Vamos! Eu conheço o meu mato, não conheço? Seus pontos, seus troncos, cantos e recantos, e suas benditas árvores todas – como as palmas das minhas mãos.” (ROSA, 1972, p. 251).

O protagonista, antes racionalista convicto, procura experimentar pela primeira vez o instinto de direção, já que está cego, nessa caminhada de reconhecimento do caminho e descoberta de outras sensações. Concomitantemente ao contato com a natureza e as sensações interiores mais primitivas, selvagens, dá-se a fragmentação da linguagem, numa espécie de retrocesso às formas onomatopaicas, imitativas do mundo natural, aparentemente buscando a diluição do código pré-estabelecido, que se interpõe entre a percepção da realidade e a realidade apresentada.

O código linguístico, carregado de marcas sociais, que indicam a organização do conhecimento, fragmenta-se, simbolizando a instauração do caos e admitindo a possibilidade de uma outra ordem, fora do controle da razão. “Canso-me. Vou. Pé por pé, pé por si... Peporpe. Peporsi... Pepp or pepp, epp or see... Pepe orpepe, heppe Orcy...” (ROSA, 1972, p. 252).

João/José, apesar da tentativa de (re)integrar-se à força da natureza, ainda necessita daquela advinda de outros saberes que possam ajudá-lo nessa trajetória. Rememorando avisos premonitórios e a reza brava que lhe fora ensinada, o protagonista encontra forças para sair do mato. Todavia, uma vez que se abrem outras possibilidades para a experimentação do mundo e de si mesmo, não é mais possível ver do mesmo modo; a visão desliza do nível inferior ao superior e adota uma perspectiva de profundidade:

Mas, recobrou a vista. E como era bom ver!

Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo do anjelim verde, de vagens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgam-se três qualidades de azul. (ROSA, 1972, p. 255)

Em contraposição a essa nova visão, a descrição do céu, antes da cegueira, é restrita ao campo de visão imediato, instantâneo e menos profundo:

Bobagens! No céu e na terra a manhã era espaçosa: alto azul, gláceo, emborcado; só na barra sul do horizonte estacionavam cúmulos, esfiapando sorvete de coco; e a leste subia o sol, crescido, oferecido – um massa-mel amarelo, com favos brilhantes no meio a mexer. (ROSA, 1972, p. 227)

A mudança de visão, fruto de outra sensibilidade, dá-se num movimento próximo ao rito iniciático, como aponta Tiekō Yamaguchi Miyazaki (1979, p. 94-95), em seu ensaio “A antecipação e a sua significação simbólica em ‘São Marcos’, de Guimarães Rosa”, e caracteriza a superposição do transcendente ao imanente; do poético ao prosaico. O discurso do narrador, antes preso ao olhar impregnado de imagens traduzidas pelo discurso comum, corriqueiro e proveniente de outros olhares acorrentados ao trivial, é reconstruído em nova ordem, capaz de perceber a realidade pelo viés de outros sentidos esquecidos ou temporariamente adormecidos e só então despertados pela necessidade de sobrevivência.

A retomada desse conto acentua a preocupação do escritor em explorar as descrições poeticamente, a partir do olhar de um protagonista também aberto ao aprendizado, um neófito em espaço singular. Apesar de não se tratar da personagem criança, alguns pontos estabelecem contatos com as narrativas que retratam o universo infantil, a saber, a força da natureza, a linguagem, a aprendizagem e a transição entre mundos.

No percurso das personagens infantis, a força da natureza exerce papel fundamental: para Tiãozinho, ela está representada na participação ativa dos bois que intercedem, magicamente, em favor do menino; em “As margens da alegria” e “Os Cimos”, as descobertas do Menino acontecem, sobretudo, pela observação da natureza que se alterna de acordo com a sensibilidade da personagem em face dos acontecimentos; na narrativa de Brejeirinha, a paisagem passa a integrar a história inventada pela contadora-criança.

1. Fauna e flora no caminho do aprendiz

“Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual.” (ROSA, 1972, p. 3).

Assim se inicia o livro de estreia de Guimarães Rosa: contando a história de um burrinho, sobrevivente triunfante de uma enchente e salvador de dois tropeiros. A narrativa primeira de *Sagarana* demonstra o destaque do autor para os animais em sua obra, já sugerido em *Magma*, como aponta Maria Célia Leonel (2001) ao relacionar “O burrinho pedrês” e dois poemas, “Boiada” e “Chuva”:

Na transposição dos poemas para o conto, em primeiro lugar, ocorre modificação por adição maciça. Trata-se, no primeiro poema, do gado que, martelando em atropelo, vem do sertão, dá trabalho aos vaqueiros e, finalmente, “rola cansado”. “Chuva”, por sua vez, narra-descreve as implicações desse fenômeno no universo da natureza e no do homem do campo. (LEONEL, 2001, p. 13)

Traço marcante na obra de Guimarães Rosa, homem e natureza se completam, não apenas na paisagem, como também no desenrolar das histórias. Há equilíbrio nesse contato, até cumplicidade quando a busca é de conhecimento ou autoconhecimento. Se há forças adversas, causadas por fenômenos naturais – como a enchente do conto de abertura –, o auxílio chega pela natureza animal.

A sua participação sentimental na arte de criação literária só se opera através de uma generalizada simpatia, de uma indulgente e às vezes irônica compreensão, formada na base do ceticismo e da experiência humana. E estes movimentos sentimentais do sr. Guimarães Rosa aproveitam ainda mais aos bichos do que aos homens. São bichos os personagens mais comoventes, mais simpáticos e bem tratados de *Sagarana*. [...] E nesse dom de tratar os bichos como personagens, de dar-lhes vitalidade e verossimilhança na representação literária, está uma das faculdades mais originais e poderosas da arte do sr. Guimarães Rosa. (LINS, 1982, p. 69)

Simpatia marcada desde *Magma*, quando o autor já apresenta interesse “[...] pelo retrato – sempre empático – dos animais, esmerando-se na escolha de nomes, adjetivos e verbos, para com eles constituir a frase a um tempo fiel e bela [...]” (LEONEL, 2000, p. 239), até *Ave, palavra*:

Quando pensamos, porém, na presença de animais na obra rosiana, lembramos, em primeiro lugar, o burrinho pedrês e outros animais de *Sagarana* (Rosa, 1967) e não as representações dos zôos e dos aquários de *Ave, palavra*. De fato, o burrinho, cuja marca “no quarto esquerdo dianteiro”, ainda que meio apagada, é um coração, fixa-se indelevelmente na memória do leitor pela enorme simpatia que desperta. (LEONEL, 2000, p. 239)

Ao deslocarem-se no espaço da diegese – em viagem –, as crianças aprendizes deparam-se com elementos da natureza – fauna e flora – em contato direto, que lhes ensinam a conhecer o outro e

a reconhecer-se, simultaneamente. Ao amadurecer sentimentos ou entendê-los melhor, a personagem compreende os tênues limites entre o mundo adulto e o infantil; compreende, também, os limites plausíveis entre razão e emoção. Em “Pirlimpisquice” e “Nenhum, nenhuma”, não ocorre o contato com o universo natural, em vista de o espaço ser a escola no primeiro e a casa – sem contornos definidos – na segunda narrativa.

Em “Conversa de bois”, “Os cimos”, “As margens da alegria”, “Partida do audaz navegante” e “Campo geral”, o contato direto com a natureza é evidente, e compreender em que medida o espaço da natureza contribui para o aprendizado no percurso de formação da criança-aprendiz é a proposta da aproximação entre as narrativas. Além disso, recuperar-se-ão outras, mesmo que a personagem infantil não esteja presente, quando se fizer necessário estabelecer pontos de contato com a análise apresentada, visto que a proximidade entre homem e natureza é tematizada desde o primeiro conto de *Sagarana*, “O burrinho pedrês”. A natureza é aquela que ainda mantém contato direto com o ser humano, confundindo-se em sua trajetória e fornece elementos para se conhecerem as sensações que aproximam o homem à sua natureza primordial.

Do reino das fadas, do tempo em que animais, plantas e ações humanas estavam interligados, é desse espaço-tempo, sem marcas, sem limites, que surge a narrativa de “Conversa de bois”. Nesse conto, observa-se a natureza-mãe que ensina, dá lições e participa diretamente do aprimoramento humano. Postos lado a lado, homens e bois no mesmo nível narrativo, na diegese, compartilham da condição actancial de personagens, mas com funções diferentes: os bois se descobrem, mas parecem ter sua iniciação no mundo dos homens apenas para mostrar o quanto a razão pode ser opressora, quando se afasta da sensibilidade natural; mais do que isso, aliada à arrogância do “saber” e do conhecimento, figurativizados pela história do boi Rodapião – que adiante será retomada –, pode confundir os sentidos, encobrindo defesas inatas do ser humano.

A proximidade com a natureza, representada na relação com os bois, exerce papel importante na etapa de amadurecimento da personagem infantil, enquanto tenta compreender os acontecimentos trágicos de sua vida.

Destaca-se o momento enigmático do encontro entre o pensar dos bois e do homem, partindo-se do princípio de que, para a exteriorização dos sentimentos de Tiãozinho e a concretização do percurso – crescer interiormente e rebelar-se contra Seu Agenor –, é imprescindível esse contato direto com a natureza. Sem poder usar a palavra para se defender ou a força física, resta-lhe a ligação com os animais para lutar em meio à pobreza e ao sofrimento.

É desse modo que os bois passam a apresentar suas reflexões e tomam consciência de sua existência:

Então, Brilhante – junta do contra-coice, lado direito – coçou calor, e aí teve certeza de sua própria existência. Fez-se descer à pança a última bola de massa verde, sempre vezes repassada, ampliou as ventas, e tugiou:

“Boi... Boi... Boi...”

[...]

“Nós somos bois... Bois-de-carro... Os outros, que vêm em manadas, pra ficarem um tempo-das-águas pastando na invernada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros, esses todos não são como nós...” (ROSA, 1972, p. 292)

Afirmam sua existência, na condição privilegiada de bois de carro, enquanto negam a dos demais, já que a linguagem articulada é dominada apenas pelo grupo liderado por Brilhante, o primeiro a se pronunciar, seguido por Brabagato, Capitão, Buscapé, Canindé, Dansador, Namorado e Realejo, oito bovinos responsáveis pelo carro de bois de seu Agenor Soronho, cujos acompanhantes são Tiãozinho e o cadáver do pai.

Ao doce da rapadura mescla-se o amargo da morte; para o menino, esse amargo tem gosto de mágoa e ressentimentos guardados, já que seu silêncio se faz presente, “Tiãozinho quase não tem fala, mas Soronho brande a vara e brada seu mau-humor” (ROSA, 1972, p.294), ao contrário da fala dos bois, manifestação inquietante em discurso direto do pensamento recém-descoberto: “Boi... Boi... Boi...” (ROSA, 1972, p. 290).

Sua voz é marcada, explicitamente, pelo discurso direto em raras ocasiões: uma única vez se dirige a Seu Agenor, para atender ao seu chamado “– Já vou, seu Soronho... Já vai...” (ROSA, 1979, p. 298) e para falar com os bois: “- Quietos, Buscapé!... Sossega, meu boizinho bom... – clama o menino guia.” (ROSA, 1979, p. 292), “- Ôa, Namorado!...” [...] “- Ôa, Namorado!...” (ROSA, 1979, p. 300). Suas reações, descritas pelo narrador-focalizador, limitam-se a atitudes de medo e encolhimento diante da aspereza do carreiro. A revolta, o ódio e o desejo de vingança fixam-se na solidão de seus pensamentos, reconhecidos graças ao discurso indireto livre que permite acompanhar a constância de sua dor, seja na viagem, seja na rememoração dos dias de sofrimento do pai em casa:

Às vezes [...] chorava, de noite, quando pensava que ninguém não estava escutando. Mas Tiãozinho, que dormia ali no chão, no mesmo cômodo da cafua, ouvia, e ficava querendo pegar no sono, depressa, para não escutar mais... Muitas vezes chegava a tapar os ouvidos, com as mãos. Malfeito! Devia de ter, nessas horas, puxado

conversa com o pai, para consolar... Mas aquilo era penoso... Fazia medo, tristeza e vergonha, uma vergonha que ele não sabia bem por que, mas que dava vontade na gente de querer pensar em outras coisas... E que impunha, até, ter raiva da mãe... (ROSA, 1972, p. 299)

Tem-se a impressão de que, no trajeto das seis léguas, amadurecem seus pensamentos, aparentemente interligados aos dos bois, contra o carreiro que explodem em palavras, num misto de desespero e arrependimento, como se ele tivesse saído de um transe, após a queda mortal de Seu Agenor Soronho:

- Virgem, minha Nossa Senhora!... Ôa, ôa, boi!... Ôa, meu Deus do céu!...

[...]

Arrepelando-se todo. Chorando. Como um doido. Tiãozinho.

- “Meu Deus! Como é que foi isto?!... Minha Nossa Senhora!...” – Sentado na beira dum buraco. Com os pés dentro do buraco. – “Eu tive a culpa... Mas eu estava meio cochilando... Sonhei e gritei... Nem sei o que foi que me assustou...” – Com os bois olhando. Olhando e esperando. Calmos. Bons. Mansos. Bois de paz. E sem atinar com o que fazer – “Minha Virgem Santíssima que me perdoe!... Meus boizinhos bonitos que me perdoem!... Coitado do seu Agenor! Quem sabe se ele ainda pode estar vivo?!...” – Fazer promessa. Todos os santos. Rezar depressa. E gente chegando. (ROSA, 1979, p. 323)

O narrador acompanha a visão dos animais, inusitada no conjunto de contos de *Sagarana*. A adoção desse ponto de vista apresenta implicações significativas para a leitura e interpretação desse conto, visto que ele não se apresenta isolado: o conhecimento de mundo do garoto está intrinsecamente relacionado ao dos bois, promovendo a nuance mágica e insólita da narrativa, vista sob o prisma da natureza, representada pelos bois.

Apesar de a visão dos bois e a do menino estarem imbricadas, ao último não é delegado o poder de fala; os bois tomam a palavra por ele e parecem capazes de perceber a realidade e o sofrimento por meio de outro campo perceptivo, proveniente de um universo desconhecido do homem, de outro saber. Ao mesmo tempo, refutam a capacidade de pensar como se esta denotasse uma espécie de maldição ou alguma condição de sofrimento, como reflete Realejo, resmungando, no diálogo com Canindé:

- Podemos pensar como o homem e como os bois. Mas é melhor não pensar como o homem...
- É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar?...
- É engraçado: podemos espiar os homens, os bois outros...
- Pior, pior... Começamos a olhar o medo... o medo grande... e a pressa... O medo é uma pressa que vem de todos os lados, uma pressa sem caminho... É ruim ser boi-de-carro. É ruim viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor – tudo, pensado, é pior... (ROSA, 1972, p. 294)

A referência à consciência do medo, capacidade exclusivamente humana, sugere desde as primeiras palavras dos bois que o ato de pensar é uma faculdade que amplifica a dor. A história do boi Rodapião, relatada pelo boi Brillhante, entrecruzando-a à sequência dos acontecimentos da narrativa principal, é a comprovação da premissa de que a lógica não é capaz de garantir a sobrevivência.

“Estou andando e procurando... As coisas pequenas vêm vindo, lá de trás, na cabeça minha, mas não encontro as coisas grandes, não topo com aquilo, não...”

[...]

“Achei a coisa, aquilo!... Foi o boi que pensava de homem, *o-que-come-de-olho-aberto...*”

- Era o boi Rodapião... (ROSA, 1972, p. 301)

O relato que se segue ilustra a capacidade investigativa de Rodapião, aproximando-o da cientificidade humana: “Olhava e olhava, sem sossego. Um dia só, e foi a conta de se ver que ninguém achava jeito nele. Só falava artes compridas, ideia de homem, coisas que boi nunca conversou.” (ROSA, 1972, p. 302). A utilização da lógica por Rodapião, única entre os bois, ajudava-o a conhecer o pasto ou conseguir alimento facilmente:

“Outra vez, boi Rodapião disse: - Quando o boi Carinhoso ficou parado, na beirada do valo do pasto, e não quis comer de jeito nenhum, o homem veio e levou o boi Carinhoso no curral, e pôs p’ra ele muito sal, no cocho... Se nós ficarmos também sem comer, todos, parados na beirada do valo, o homem nos dará milho e sal, no curral, no cocho grande... – E ele fez assim mesmo, e aquilo deu certo; e boi Rodapião comeu sal muito e ficou alegre. Nós, não.” (ROSA, 1972, p. 306)

A narração de Brillhante diz que a lógica traz benefícios até o acontecimento fatal que leva à morte o boi Rodapião, traído por seu pensamento lógico-racional. Ao tentar encontrar água, o boi chega a conclusões equivocadas, pois não é capaz de pressentir os perigos da descida, levado apenas pela reflexão teórica:

E Brillhante: ... “Mas boi Rodapião foi espiando tudo, sério, e falando: - Em todo lugar onde tem árvores juntas, mato comprido, tem água. Lá, lá em-riba, quase no topo do morro, estou vendo árvores, um comprido de mato. Naquele ponto tem água! – e ficou todo imponente, e falou grosso: - Vou pastar é lá, onde tem aguada perto do capim, na grota fresca!...

“Eu também olhei p´r´a ladeira, mas não precisei nem de pensar, p´ra saber que, dali de onde eu estava, tudo era lugar aonde boi não ir.”

(ROSA, 1972, p. 311-312)

Sagaz, Brillhante foi capaz de reconhecer o perigo, enquanto Rodapião, cego pelo pensamento, não o pressentiu e logo sucumbiu:

“Escutei o barulho dele: boi Rodapião vinha lá de cima, rolando poeira feia e chão solto... Bateu aqui em baixo e berrou triste, porque não pôde se levantar mais do lugar das suas costas...”

[...]

“Ajudar eu não podia e nem ninguém... chamei os outros, que não vinham e não estavam de se ver... Aí, olhei p´ra o céu, e enxerguei coisa voando... E então espiei p´ra baixo e vi que tinham chegado e estavam chegando desses urubus, uns e muitos... E fui-m´embora, por não gostar de tantos bichos pretos, que ficaram rodeando aquele boi Rodapião.”

- E nunca se soube se tinha água no alto do morro, então? (ROSA, 1972, p. 312)

Em seu livro *Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*, Gilca Machado Seidinger (2004), ao analisar a narrativa de Rodapião, localiza-o no nível hipodiegético, apresentando a dificuldade em se relacionarem as instâncias dos narradores:

Esboça-se a complexa estrutura de encaixe que, conforme Nelly Novaes Coelho (1991, p. 258), caracteriza o estilo rosiano, estrutura já apontada antes por Walnice

Nogueira Galvão (1972) em *As formas do falso*. Constatar que o narrador extradiegético conta ao narratário que Timborna contou que a irara contou a história de Tiãozinho e, também, que este contou a si próprio a história de Didico, e que Brilhante contou aos demais bois do carro que Rodapião contou aos bois seus companheiros a história de Carinhoso, traz elementos suficientes para ver em “Conversa de bois” a tematização da arte e do mistério da narrativa.

Isso coloca, por outro lado, dificuldades quanto à análise das relações entre as instâncias da história, da narração e do discurso, conforme propõe a narratologia genettiana. Não se trata *da* história, mas *das* histórias, e a multiplicidade dos níveis narrativos não permite uma análise que apenas siga, linearmente, qualquer uma das instâncias. (SEIDINGER, 2004, p. 125)

Ainda, quanto ao modo de inserção dessa narrativa à principal, Gilca M. Seidinger (2004, p. 133-134) aponta marcas temporais da narração de Brilhante como “índices de oralidade” que se intercalam de maneira fragmentada aos acontecimentos da viagem do carro de bois. Quanto à motivação temática, ressalta que há um efeito moralizador, aproximando-a ao gênero da fábula e da parábola, concluindo que essa narrativa permite a exposição de

toda a visão de mundo e da “filosofia dos bois”. A relação temática que ela estabelece com a história do menino funda-se no princípio de valorização do raciocínio intuitivo e está baseada no contraste, na medida em que o raciocínio discursivo e lógico da personagem Rodapião leva-o à morte, enquanto a intuição, que marca a relação entre os bois, as coisas e o menino, os conduz ao resultado favorável. A narrativa de Brilhante também tem, ainda que indiretamente, efeitos sobre aqueles que a ouvem, pois os prepara para a conjunção com o menino. (SEIDINGER, 2004, p. 157)

É importante o posicionamento crítico da autora, visto que se trata de uma análise detida da estrutura narrativa de “Conversa de bois” que vem ao encontro do olhar deste trabalho sobre o mesmo conto. Em face do intuito desta análise de investigar, em primeiro lugar, de que modo se realiza o percurso da personagem infantil e sua representação narrativa, pretende-se recuperar o ponto comum entre o pensar dos bois e o do menino. Interessam mais de perto as considerações de Seidinger, quando a autora caracteriza o predomínio do “raciocínio” intuitivo sobre o lógico-discursivo.

Além do raciocínio intuitivo, pode-se dizer que Tiãozinho, diante da morte do pai, entra em contato com a natureza instintiva dos animais; juntos, animais e ser humano desencadeiam a ação principal do relato – a morte de Seu Agenor. Conhecer a transição da vida para a morte, figurativizada pela presença do pai morto e reconhecer o crescente sentimento de vingança contra o carreiro propiciam o aprendizado da liberdade na passagem da infância para o mundo adulto.

O animal é frequentemente o caminho pelo qual a criança descobre a natureza. Ora ele oferece por ele mesmo a imagem da variedade da vida em suas formas mais diversas, mais estranhas, ora são as leis da existência que se revelam através deste ou daquele aspecto particular. (CHOMBART-DE-LAUWE, 1991, p. 289)

Em “São Marcos”, viu-se desabrochar outra sensibilidade, sobrenatural, com a perda da visão e do senso de localização e chegar ajuda pela palavra mágica, simbólica, convertida no discurso em palavra poética; em “Conversa de bois”, é da natureza que advém a resposta às dores do menino: da descoberta da linguagem e dos pensamentos dos bois abre-se a possibilidade de reagir à opressão do padrasto.

Se a aproximação entre bois e menino é também uma forma de se refutar a lógica humana como sendo incapaz de fornecer explicações para os fatos, sobretudo para o olhar infantil que ainda está em fase de experimentação, de aprendizado do mundo, o contato com a natureza parece, nesse contexto, tornar-se a força que garante a sobrevivência da criança no mundo adulto. Tiãozinho não conta histórias; ele não verbaliza sua dor, apesar de se ter acesso aos seus pensamentos pela focalização interna.

As vozes, que põem em discurso a experiência e o aprendizado do menino, pertencem a um narrador que ouve de outros narradores, caracterizando o distanciamento espaço-temporal entre a origem da narrativa e o relato. O distanciamento do tempo e do espaço pode ser perceptível em camadas da memória: a voz coletiva da tradição dos contos de fada – “[...] que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas” (ROSA, 1972, p. 287) – é retomada por Manuel Timborna que, por sua vez, também cria uma fábula para dar origem ao relato, dizendo tê-la ouvido de uma irara:

- Ora, ora!... Esses é que são os mais!... Boi fala o tempo todo. Eu até posso contar um caso acontecido que se deu.

- Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...

- Feito! Eu acho que assim até fica mais merecido, que não seja.

E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro,

onde, com a palhada de milho e o algodão de pompons frouxos, se truncam as derradeiras roças da Fazenda dos Caetanos [...] (ROSA, 1972, p. 288)

A presença ativa de animais na narrativa de “Conversa de bois” aparece desde o início, quando se atribui a um animal (a irara) a origem da história de Tiãozinho, até a participação direta dos bois, sensíveis ao sofrimento do menino, no desenvolvimento da diegese, dando contribuição decisiva para o desfecho.

Em “Os cimos” e “As margens da alegria”, de *Primeiras estórias*, há interferência de animais no percurso de aprendizagem da personagem. A visão do belo, na primeira viagem do Menino, chega-lhe pela imagem de um peru: “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.” (ROSA, 1972, p. 4)

A impressionante beleza das cores da ave recém-descoberta – “Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia.” (ROSA, 1972, p. 4) – já tomava conta dos pensamentos da criança de tal forma que ela pensava “só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança [...]” (ROSA, 1972, p. 5), envolvida que está pelo prazer daquela visão. Para Ana Paula Sá e Souza Pacheco, há presença, nesse conto, do idílico romântico na recuperação da beleza quando a personagem toma contato com a natureza, “mesmo que *essa* natureza esteja confinada às margens da modernização, e justamente porque, assim à margem, ela pode mostrar de volta o que está aquém da destruição” (2002, p. 15).

Abruptamente, o garoto não só descobre que sua visão da beleza foi roubada pela morte, no aprendizado das perdas, constatando que “[...] num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam [...]” (ROSA, 1972, p. 6), como também vê a terrível imagem de outro peru, agora novo, bicando a cabeça degolada do antigo:

Mas: não. Não por simpatia companheira e sentida o peru até ali viera, certo, atraído. 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. Trevava. (ROSA, 1972, p. 7)

É da natureza que retorna a alegria, pela visão de um vagalume:

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. (ROSA, 1972, p. 7)

O ensinamento da natureza, nesse conto, prepara para o momento mais delicado da viagem do menino em “Os cimos”, quando a alternância de tristeza e alegria advém da possibilidade de perda da mãe:

Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. Vinha, porém, só com o Tio, e era uma íngreme partida. [...] fingia apenas que sorria, quando lhe falavam. Sabia que a Mãe estava doente. (ROSA, 1972, p. 168)

Da natureza e dos brinquedos, pouco a pouco, o consolo para a tristeza do Menino vem chegando para preencher seu mundo solitário:

Ele estava sozinho no quarto. Mas o bonequinho macaquinho não era mais o para a mesa de cabeceira: era o camarada, no travesseiro, de barriguinha para cima, pernas estendidas. (ROSA, 1972, p. 170)

Mas o tucano, sem falta, tinha sua soência de sobrevir, todos ali o conheciam, no pintar da aurora. Fazia mais de mês que isso principiara. Primeiro, aparecera por lá uma bandada de uns trinta deles, vozeantes, mas sendo de-dia, entre dez e onze horas. Só aquele ficara, porém, para cada amanhecer. Com os olhos tardos tontos de sono, o bonequinho macaquinho em bolso, o Menino apressuradamente se levantava e descia ao alpendre, animoso de amar. (ROSA, 1972, p. 173)

Numa insistente repetição do desejo da cura da mãe, interiormente, na solidão e no silêncio de seu mundo, o Menino que tem por aliadas a visão positiva do pássaro e a companhia do macaquinho-brinquedo, recebe a notícia de que a mãe está bem: “Ao quarto dia, chegou um telegrama. O Tio sorriu, fortíssimo. A Mãe estava bem, sarada! No seguinte-depois do derradeiro sol do tucano – voltariam para casa.” (ROSA, 1972, p. 175)

A natureza, nesses contextos, não só ensina, mas também parece ser a única testemunha do sofrimento da criança, em sua formação, ao lado dos brinquedos, refletindo suas dores na transição do aprender:

A natureza nem sempre é percebida globalmente. Os elementos que a compõem são frequentemente associados à criança segundo um simbolismo clássico. Encon-

tramos uma identidade de natureza entre tal elemento particular e uma imagem da criança. Em outras passagens, a simbiose entre as crianças e certos elementos predomina, ou então a criança, situada diante de um deles, descobre através deste elemento um novo significado da existência. (CHOMBART-DE-LAUWE, 1991, p. 275)

A recuperação da beleza feita pela natureza, segundo Ana Paula Pacheco, lembra o idílio romântico, pois conserva a crença no poder restaurador da poesia:

A permanência do belo se faz do que esse olhar de Menino, ou de homem que vê o Menino, recorta e retém da natureza capaz de surpreender e ensinar – o peru, o vaga-lume, depois o tucano –, mesmo que *essa* natureza esteja confinada às margens da modernização, e justamente porque, assim à margem, ela pode mostrar de volta o que está aquém da destruição e do roubo daquilo que, em sua onipotência, o Menino julgava ser seu por pertencimento. (2002, p. 15)

2. Recriação da natureza: veredas no percurso de formação

Escuta, eu não quero contar-te o meu desejo
Quero apenas contar-te a minha ternura
Ah se em troca de tanta felicidade que me dás
Eu te pudesse repor
- Eu soubesse repor –
No coração despedaçado
As mais puras alegrias da tua infância!
("O impossível carinho", Manuel Bandeira)

O sofrimento, a dor, a perda estão visivelmente representados nos contos "Conversa de bois", "As margens da alegria" e em "Os cimos". Viu-se, já, a predominância do silêncio nessas personagens, retratadas em seu mundo, em observação constante do exterior. No deslocamento do aprendiz, em meio às dores silenciosas, a natureza exerce função mediadora, na diegese, entre esse mundo interiorizado e a abertura para o conhecimento do outro, no caso, da vida adulta. Ao capturar, pela focalização interna essas sensações do mundo infantil e colocá-las em sintonia direta com a natureza, o narrador-focalizador transmuta-as em imagens poéticas em seu discurso, sobretudo nos contos de *Primeiras estórias*.

Do aprendizado das perdas para o aprendizado do amor, Brejeirinha de “Partida do audaz navegante” promove a abertura luminosa para o espaço ao redor. Em meio à chuvinha fina de um dia nublado, as histórias de uma menina – brejeira, brincalhona, poetinha – clareiam o ambiente em oposição ao doloroso aprendizado das personagens anteriormente retratadas. Na etapa de formação, compreender o significado do sentimento amoroso faz parte do conhecimento do outro e de si mesmo.

Mais do que o olhar infantil, nesse conto, acompanham-se as palavras da personagem-narradora, uma segunda voz do nível intradieético³ que recompõe a realidade observada (o relacionamento entre a irmã e o primo), com o auxílio da imaginação criadora. Na tentativa de compreender os eventos, abre-se a possibilidade de recriá-los, modificá-los, quando a personagem intervém nos acontecimentos, de algum modo, pela palavra, pela criação. A sensibilidade infantil é extravasada em invenção, transformação do real; a experiência desse sentimento (ou do que se quer conhecer sobre ele) é transmutada, no mundo da menina, em representação ficcional. Deslocar o referente de seu contexto (o estrume de gado), atribuindo-lhe novos contornos na história secundária (ele se torna o Aldaz navegante) a fim de se materializar esteticamente o narrado, é o ápice da tensão entre a experiência sensorial e a experimentação ficcional; entre a linguagem puramente referencial que possibilita o conhecimento do mundo e a possibilidade de interferir na realidade pelo viés da linguagem simbólica .

Ambiente propício para narrar histórias, o desenvolvimento das ações acontece em meio à chuva. Segundo o *Dicionário de símbolos*

a chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela. [...]. A chuva vinda do céu fertiliza a terra, é o que traz à luz a lenda grega de Dânae. Encerrada por seu pai em uma câmara subterrânea de bronze para não se arriscar a ter filho, ela recebe a visita de Zeus, sob a forma de chuva de ouro, que penetra por uma fenda do teto, e do qual ela se deixa engravidar. Simbolismo sexual da chuva considerada esperma e simbolismo agrário da vegetação, que tem necessidade da chuva para se desenvolver, reúnem-se aqui estreitamente. (CHEVALIER & CHEERBRANT, 2001, p. 235-237)

3. Na terminologia de Gérard Genette (1995), nesse nível, encontra-se a personagem-narradora que conta histórias “secundárias” enquanto participa da história principal.

No conto, duas histórias estão imbricadas: a descoberta da personagem-protagonista em sua trajetória de aprendiz e a construção ficcional de um viajante. Há, nesse conto, o distanciamento e a aproximação constantes da focalização externa, que caracteriza a personagem, o ambiente,

Brejeirinha se instituíra, um azougue de quieta, sentada no caixote de batatas. Toda cruzadinha, traçadas as pernocas, ocupava-se com a caixa de fósforos. A gente via Brejeirinha: primeiro, os cabelos, compridos, lisos, louro-cobre; e, no meio deles, coisicas diminutas: a carinha não-comprida, o perfilzinho agudo, um narizinho que-carícia. (ROSA, 1972, p. 115)

e instaura a sensação de intimidade entre narrador e espaço, dando a impressão de que se tem uma testemunha dos fatos. Essa sensação provoca a proximidade entre narração e fato narrado que, imbricados, tornam quase palpável a cena. Há marcas discursivas – como “a gente” – que ultrapassam os limites da diegese, conduzindo o leitor pelo discurso e causando a sensação de temporalidade simultânea aos eventos narrados. Trata-se de valioso recurso para dar a impressão ao leitor de que se torna ouvinte da história de Brejeirinha que se mostra intensa tanto na narração de sua história quanto nas questões dirigidas à família.

Ao tentar compreender a necessidade do conhecimento formal, a criança-aprendiz exercita seu pensamento filosófico com indagações que aproximam, dialeticamente, o saber da ciência ao dos sentimentos: “[...] ‘Eu vou saber geografia.’ Ou ‘Eu queria saber o amor...’ [...] ‘– Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?’- Brejeirinha especulava.[...]” (ROSA, 1972, p. 116). Na disputa entre razão e sensibilidade, conflituosas no percurso da descoberta e do conhecimento dos matizes da realidade, vence o devaneio:

Eles [os adultos] sabem, acreditam que sabem, dizem que sabem... Demonstram para a criança que a Terra é redonda, que ela gira em torno do Sol. Pobre criança sonhadora, quanta coisa não és obrigada a escutar! Que libertação para o teu devaneio quando deixas a sala de aula para galgar a encosta, a tua encosta! Que ser cósmico é uma criança sonhadora! (BACHELARD, 1988, p. 122)

Rara imagem no conjunto das narrativas selecionadas, o ato de ler (ou a presença de uma leitora, Ciganinha) introduz no ambiente elemento desencadeador de criações imaginárias: “[...] Ciganinha lia um livro; para ler ela não precisava virar página. [...]” (ROSA, 1972, p. 116). Estimulada pelo clima de leitura,

Brejeirinha “poetista” aventura-se na arte de narrar e rouba a atenção de Ciganinha das páginas do livro para conduzi-la a outra história: a aventura do audaz navegante, cujo protagonista é seu primo e enamorado:

“Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-õ-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. (ROSA, 1972, p. 117, grifos do autor)

O cenário escolhido para a narração da viagem é o riacho; espaço idílico remonta ao *locus amoenus* poético, onde se encontra a paz para a experimentação do sentimento amoroso, livre, em contato com a natureza e se valoriza a razão sensitiva da infância, na acepção de Rousseau. A *razão sensitiva* para Rousseau (2004) consiste no exercício da liberdade dos sentidos (olfato, audição, paladar, tato e visão), que constitui a base para o desenvolvimento da razão intelectual, exposta na obra *Emílio*. Nessa obra, persegue-se o homem natural, desde a infância (seu espelhamento) até a idade adulta. A natureza sinaliza a passagem da infância para a adolescência.

A manhã é uma esponja. Decerto, porém, Pele rezara os dez responsos a Santo Antônio, tãoquanto batia os ovos. Porque estourou manso o milagre. O tempo temperou. Só era março – compondo suas chuvas ordinárias. Ciganinha e Zito se suspiravam. Soltavam-se a galinhas do galinheiro, e o peru. Saía-se, ao largo, Nurka. O céu tornava a azul? (ROSA, 1972, p. 118)

O contato direto com o espaço úmido, cheio de vida borbulhante, ativa a “recitação” de Brejeirinha. Verdejante, a descrição leve, delicada compõe o cenário lírico de extensão complementar ao estado amoroso em que se encontram as personagens: “Ciganinha e Zito, numa pedra, que dava só para dois, podiam horas infinitas; apenas, conversando ainda feito gente trivial.” (ROSA, 1972, p.119). Nesse quadro, a efervescência da vida, metaforizada pela abundância de água e força vital por todos os lados, transborda na narrativa da aventura, metáfora segunda do ímpeto de viver novas experiências.

Brejeirinha já pulando de novo. Disse que o dia estava muito recitado. Voltava-se para a contramargem, das mais verdes, e jogava pedras, o longe possível, para Nurka correndo ir buscar. Depois, se acocora, de entreter-se, parece que já está até calçada de um sapatinho só. (ROSA, 1972, p.120)

As imagens da criança e da infância estão em harmonia com o pulsar da vitalidade; estão em consonância com o borbulhar de sonhos, desejos e criatividade, latentes nessa fase:

Ao lado de toda esta gama de características que se estende da ingenuidade comovente à seriedade e gravidade, passando pelo aspecto bom diabinho, àquela da bela-criança-frágil, da personagem orgulhosa e corajosa, é preciso reservar um lugar importante a uma série que concerne à efervescência da vida, próxima de sua fonte. A criança é impulsiva, ardente, apressada, curiosa a respeito de tudo, frequentemente entusiasta. Ela quer tudo, imediatamente, e quer muito. (CHOMBART-DE-LAUWE, 1991, p.67)

Integrada totalmente à natureza, livre no campo e absorta pelo espaço, a personagem infantil aproxima-se da proposta de formação humana de Rousseau, para quem o homem deve voltar à sua origem integrado à natureza, vivendo solitariamente, feliz, de modo puramente instintivo e sensorial, independente do outro, mas totalmente dependente da natureza em contraste com o adulto.

A personagem não é mera espectadora dos acontecimentos ao redor, que recebe, passivamente, ensinamentos advindos da natureza. Ela atua sobre o espaço, contamina-se pelas sensações externas, sente-se motivada a interagir com o meio e, ao mesmo tempo, nele se inspira para inventar histórias. Longe das agruras do mundo adulto, com o qual Tiãozinho e o Menino já mantêm contato, a imagem de totalidade em “Partida do audaz navegante” prevalece em detrimento da ruptura predominante em “Conversa de bois”, “As margens da alegria” e “Os cimos”:

Ora, de certa forma, a infância é o mundo da compreensão da totalidade. Seja por estar alheio às cisões e contradições do mundo, seja por sublimá-las pelo poder transgressor e deformador da imaginação, ainda liberta das amarras da “consciência”, o *nino* tem (ou crê que tem) o domínio do sentido. A perplexidade começa a se instalar quando o sentido passa a escapar-lhe, quando a percepção de si como indivíduo o diferencia dos outros – quando, enfim, ele percebe que o mundo é outro que não ele. (GOBBI, 1993, p. 239)

A construção de outro mundo, ficcional, desvia (ou suspende) o reconhecimento dos limites entre a realidade e a imaginação, pois ameniza o choque causado pela revelação das diferenças entre o eu e o outro, ainda desconhecidos na infância. Criam-se, assim, em histórias inventadas

a partir do imaginário infantil, pequenas veredas – no sentido rosiano – para o árido trânsito de descobertas na aprendizagem.

“Hoje está tão bonito, não é? Tudo, todos, tão bom, a gente alegre... Eu gosto deste tempo...” E: - “Se Deus quiser, eu venho...” E: - “Zito, você era capaz de fazer como o Audaz Navegante? Ir descobrir os outros lugares?” E: - “Ele foi, porque os outros lugares ainda são mais bonitos, quem sabe?” (ROSA, 1972, p. 121)

Artigo recebido: 20/01/2013

Artigo aceito: 10/05/2013

Referências

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

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Introdução, fixação do texto, notas e glossário por Vítor Ramos. São Paulo: Cultrix, 2005.

CASTRO, Silvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha: o descobrimento do Brasil*. São Paulo: L&PM, 1987.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

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

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

_____. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOBBI, Marcia Valéria Zamboni. “A aventura do descobrimento em ‘Cabeza Rapada’, de Jesús Fernández Santos”. In: *Revista de Letras*, São Paulo, n. 33, p. 237-247, 1993.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução, introdução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. “Aparência e realidade em Guimarães Rosa”. In: MARQUES, José Oscar de Almeida. *Verdades e mentiras: 30 ensaios em torno de Jean-Jacques Rousseau*. Ijuí: Unijuí, 2005. p. 107-129.

_____. “Imagens de animais no sertão rosiano”. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 286-298, jan./jul. 2002.

_____. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

_____. “A palavra em Guimarães Rosa”. In: *Revista de Letras*, São Paulo, n. 35, p. 201-210, 1995.

_____. *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto*. 1985. 349 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

LINS, Álvaro. “Uma grande estreia”. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

LORENZ, Günter. “Literatura deve ser vida; um diálogo de G. W. L. com João Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 27-62.

MIYAZAKI, Tiekô Yamaguchi. “A antecipação e a sua significação simbólica em ‘São Marcos’, de Guimarães Rosa”. In: D’ONOFRIO, Salvatore et al. *Conto brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 63-106.

NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos. “O texto rosiano: documentação e criação”. In: *Scripta* (PUCMG). Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 71-79, 1999.

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

_____. *Mito e processo social em Primeiras estórias*. 2002. 238 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)*. Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. *Manuelzão e Miguilim: (Corpo de Baile)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SEIDINGER, Gilca Machado. *Guimarães Rosa ou a paixão de contar: narrativas de Sagarana*. São Paulo: Scortecci, 2004.